Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VII

N. 57 | Gennaio 2018 | ISSN 2431 - 6739

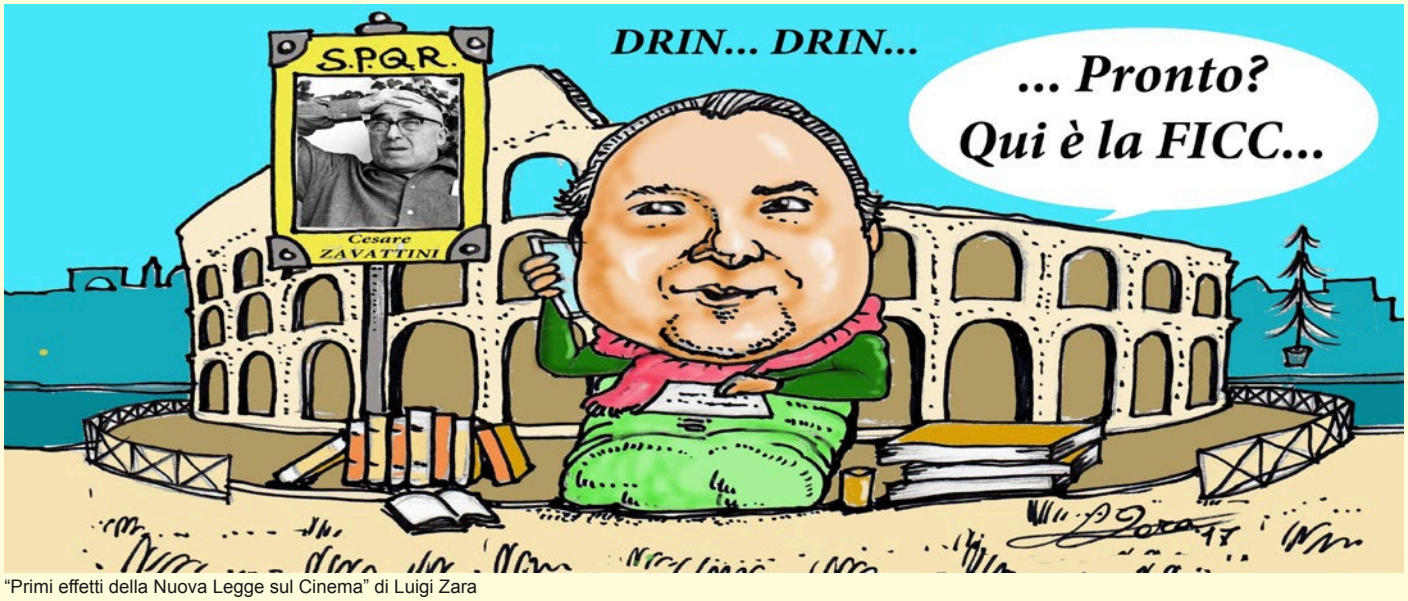
"Il marchese di Santa Croce" di Luigi Zara

L'ANNO CHE VERRA'

Di questo nuovo anno appena nato, auguriamo alle nostre lettrici e ai nostri lettori tanta Pace nel mondo e tanto buon cinema... Sebbene di questi auguri, l'anno appena trascorso è stato sufficientemente avaro. Il 2017 ci ha portato però la nuova Legge su cinema e audiovisivo, che, tra ritardi e confusione generale, sospinta da fuochi pirotecnici e *paillettes* di particolari interessi, ha determinato - per dirne solo una – la chiusura della sede nazionale della storica e gloriosa FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Dopo tanto sospirare, per una Legge che sarebbe dovuta partire già nel Gennaio 2017, il 1° dicembre scorso il MiBACT – DGC ha deliberato sul Bando che regola il finanziamento per la promozione cinematografica del 2017. Si, proprio così! Si è deliberato praticamente nel 2018 per programmare il 2017. La DGC è diventata una straordinaria macchina del tempo con la memoria rivolta al passato anziché al futuro. Senza voler entrare nuovamente nel merito dei contenuti di questa controriforma, già più e più volte denunciato da questa rivista, ancora una volta è emersa la protervia e la mancanza di rispetto e considerazione verso chi in modo volontario è impegnato a valorizzare il cinema quale strumento straordinario per la crescita culturale e critica del pubblico. Cosa è stato, inoltre, se non ulteriore atto di arroganza l'obbligo di far presentare domanda di finanziamento tra i giorni 15 e 31 dicembre, con la nuova modulistica disponibile da conoscere e compilare solo per quei giorni? E' un bel *regalo natalizio* per l' Associazionismo Culturale Cinematografico di un anno tutto da dimenticare, da parte di chi si sente nel palazzo del potere il diretto erede del *Marchese del Grillo*. E così, tanto per far capire che in quella Direzione si può dire tutto e fare il contrario di tutto, manco fossimo al bar dello sport, la modulistica necessaria per predisporre le domande di finanziamento per il 2017 (!), anziché essere pubblicata il giorno 15 come indicato dal bando, viene inserita nel sito il pomeriggio del 19 dicembre. Buon anno!

Diari di Cineclub

01.01.2018: inaugurata la nuova sede della FICC all'ombra del Colosseo



"Primi effetti della Nuova Legge sul Cinema" di Luigi Zara

diaridicineclub@gmail.com

Diari di Cineclub: avanti tutta per un altro anno insieme

A voi lettori, collaboratori, edicole digitali che ci avete permesso di crescere liberi e indipendenti. La Redazione rivolge un sentito ringraziamento e un augurio di un felice 2018 con l'auspicio che **Diari di Cineclub** prosegua a essere di coloro che lo realizzano e continui a collaborare con tutte le donne e gli uomini di buona volontà per lo sviluppo della funzione formativa del pubblico nel sistema democratico del nostro Paese

Gennaio n. 46

Febbraio n. 47

Marzo n. 48

Aprile n. 49

Maggio n. 50

Giugno n. 51

Luglio n. 52

Settembre n. 53

Ottobre n. 54

Novembre n. 55

Dicembre n. 56

Le edicole virtuali di **Diari di Cineclub**

*Un ringraziamento particolare a tutte le oltre 100 edicole digitali che garantiscono una diffusione capillare di **Diari di Cineclub**. Contiamo, con la generosità dei sostenitori, nei prossimi mesi di duplicare il numero dei siti che ospiteranno nella loro prima pagina il nostro logo e il link per scaricare gratuitamente tutti i numeri. Il loro elenco è pubblicato sulla quarta di copertina di ogni numero, inoltre troverete l'elenco anche sul sito di **Diari di Cineclub** www.cineclubroma.it Ricordiamo che tutti i collaboratori, a qualsiasi titolo, sono volontari, la nostra grande forza.*

Pro Patria

Alcuni aspetti della rappresentazione della Grande Guerra nel cinema ungherese

Judit Pintér

Da un lato: la propaganda bellica, le dimostrazioni di forza degli eserciti, le menzogne dei politici sulla vittoria, sulla gloria e sull'eroismo – dall'altro lato: ogni tipo di violenza e di sofferenza, milioni di feriti, di prigionieri e di caduti di guerra, commemorati dopo dai monumenti giganteschi della memoria, i quali peró non erano mai capaci di consolare le madri addolorate, le vedove e gli orfani i quali spesso cercavano disperatamente i nomi dei propri cari nei cimiteri enormi dei massacrati "per la patria". *Pro patria* - come dice il titolo di un bellissimo cortometraggio di Sándor Sára, mette in evidenza in modo impressionante questi due lati contrastanti della Prima Guerra Mondiale – e di tutte le guerre di ieri, di oggi e di domani. Il film di Sára – senza qualsiasi commento verbale, solamente con la forza espressiva di un montaggio e di una colonna sonora ben elaborati – pone in contrasto due gruppi di documenti: la realtá di fotografie, di sequenze, di immagini dei cinegiornali o dei documentari dell'epoca e il falso eroismo dei monumenti di guerra. E, con tale operazione, riesce a pulire i fatti da ogni tipo di manipolazione. E infatti, nella storia del cinema ungherese si trovano pochissimi momenti simili, cioé quando questi due lati della medaglia vengono mostrati insieme. Bisogna peró sottolineare l'anno e il luogo della realizzazione del corto: l'anno é 1968, il volatile momento della fiducia nella possibilitá dei cambiamenti positivi sia dal punto di vista sociale (le speranze dei giovani contestatori in ovest e quelle dei comunisti riformisti della "primavera di Praga" in est), sia da quello estetico (la conquista dell'autonomia dell'arte cinematografica negli anni precedenti). Il luogo invece é lo Studio Béla Balázs, una piccola casa di produzione dei giovani cineasti ungheresi che, rispetto agli altri studi dell'epoca, aveva una maggiore indipendenza dal potere politico di allora. Lo studio venne costituito nel 1961 (e chiuso 50 anni dopo, nel 2011) e si realizzavano le prime opere, registi come István Szabó, István Gaál, Ferenc Kósa, Zoltán Huszárik o Sándor Sára, quasi tutta l'avanguardia del nuovo cinema magiaro degli anni Sessanta. Ripercorrendo la storia del cinema ungherese dal punto di vista del nostro tema, dobbiamo constatare che la rappresentazione della Prima Guerra Mondiale veniva sempre condizionata dalle esigenze dei diversi regimi politici, i quali la usavano come strumento di propaganda politica, senza analizzarla oggettivamente. Una parte dei pochi film ungheresi rievocati in questo periodo storico é nata puramente con gli scopi commerciali, l'altra parte con quelli di propaganda, mentre risulta scarsissimo il numero delle opere valide, che tentano di trarre un insegnamento storico, psicologico e filosofico da quegli avvenimenti drammatici che avrebbero determinato tutta la nostra storia successiva. Del periodo muto, cioé contemporaneo agli avvenimenti, ci sono pochi film che affrontano il tema della guerra. Il tema preferito dei lungometraggi, piú volte elaborato anche nel periodo successivo, é quello del veterano che torna a casa dopo molti anni di guerra e/o di prigionia di guerra (per esempio *Az obsitos* - Il veterano di Béla Balogh del 1917). Gli avvenimenti della storia dell'Ungheria, successivi alla fine della guerra, saranno per molti decenni a determinare le interpretazioni della guerra stessa e di tutto il periodo sia nella storiografia, sia nelle opere artistiche ungheresi:

Un soldato disposto a sacrificare la propria vita per la patria in un' immagine del corto di Sándor Sára

- il 31 ottobre 1918: il trionfo della rivoluzione democratica, contrassegnata dal nome del "conte rosso", Mihály Károlyi e la costituzione della Repubblica Democratica;
- il 21 marzo 1919: la vittoria dei comunisti di Béla Kun e la costituzione della Repubblica dei Consigli;
- ai 133 giorni di "terrore rosso" della Repubblica dei Consigli segue il lungo "terrore bianco" dei restauratori;
- il Primo marzo 1920: l'ammiraglio Miklós Horthy diventa il governatore dell'Ungheria;
- il 4 giugno 1920: la firma del patto di pace nel Palazzo Trianon di Versailles che provoca la perdita dei due terzi dei territori ungheresi.

Rossi o bianchi, rivoluzionari o controrivoluzionari, internazionalismo o nazionalismo, patriottismo o revisionismo, eroi o traditori, martiri o criminali, popoli avversari-nemici o alleati-amici... Con i cambiamenti politici cambia anche l'interpretazione di questi concetti - come vedremo molti anni dopo nei film del maestro Miklós Jancsó, uno dei piú grandi coreografi di questa caotica danza macabra delle ideologie opposte, come si vede in modo chiarissimo anche nelle due immagini del suo *Égi Bárány* (Agnus Dei) del 1970. Nella immagine inizio colonna vediamo un soldato rosso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(dietro di lui c'é anche un prete "rivoluzionario") ad umiliare un prete "controrivoluzionario" il quale, nella seconda immagine (al centro di questa colonna), – poco tempo dopo – sta per consacrare un ufficiale "bianco" alla "vendetta". Dopo la sconfitta della Repubblica dei Consigli il cinema ungherese si paralizza per molti anni (il terrore bianco costringe a emigrazione molti cineasti di talento, tra di essi Alessandro Korda e Michael Curtiz), e si riprende soltanto dopo l'avvento del sonoro. Ma i film degli anni Trenta e Quaranta – come quelli del cinema italiano – erano soprattutto dei prodotti commerciali o di propaganda politica. Certamente per il rapporto di alleanza dell'Italia e l'Ungheria in questo periodo non troviamo nessun film ungherese ambientato sui campi di battaglia italiani della Grande Guerra. Tutti si svolgevano in retroterra o in Serbia o in Russia e parlavano soprattutto dei problemi sentimentali dei prigionieri di guerra. Vorrei menzionare soltanto due film di-

Ferenc cerca invano di far capire alla moglie che non é stato l'assassino del suo primo marito.(Alice Szellay e János Görbe)

tratti di ungheresi o di russi. L'altro s'intitola *Szarajevo* (per la regia di Ákos Ráthonyi nel 1940), é la storia di un triangolo d'amore, simile a quello di *Casablanca* di Michael Curtiz del 1942. La maggior parte dei film é di scarsa qualitá artistica. Anche perché i veri artisti rifiutano le ingiuzioni sia della politica che del mercato, non sono mai stati privilegiati dai dittatori del Novecento. Uno di questi artisti era István Szőts (1912-1998), l'autore di *Uomini della montagna*, che al festival di Venezia del 1942 ottenne un premio importante, nonché l'attenzione dei rappresentanti del neorealismo italiano che stava per nascere proprio in quel periodo. La vita e la carriera di Szőts erano fortemente determinate dalla storia ungherese del Novecento. Dal punto di vista del nostro tema é emblematica la sorte del suo secondo lungometraggio intitolato *Ének a búzamezőkről* – Canto dei campi di grano, basato su un libro scritto nel 1928 da Ferenc Móra, l'autore de *I ragazzi di via Pál*. La storia inizia nel 1918 nella Grande Pianura Ungherese con la processione di benedizione del frumento, alla quale partecipano soltanto dei vecchi, bambini e donne. I maschi o morirono o, come i due giovani proprietari dei due casolari vicini, Rókus e Ferenc, sono prigionieri di querra in Russia. La moglie di Ferenc ha una relazione con un prigioniero di guerra russo, ma apprendendo la notizia del ritorno del marito, muore di aborto clandestino. Il loro figlio viene ospitato dalla famiglia di Rókus. Ferenc torna a casa e racconta che sono scappati insieme dalla Siberia, ma Rókus, indebolito dalla fame e dalla malattia, é morto fra le sue braccia. Ferenc e la vedova dell'amico morto, le due persone ferite dalla guerra, decidono di sposarsi. Cominciano una vita nuova, ma la loro felicitá viene distrutta dalle lettere scritte dal primo marito. É stato trovato in fin di vita, ma é rimasto vivo. Ferenc va dal dottore e gli racconta tutto, anche il suo conflitto con Rókus per l'ultimo pezzo di pane. Il dottore gli consiglia di confessare tutto anche alla moglie, ma la donna non riesce ad accettare la veritá e si suicida. I due regimi opposti – quello "bianco" di Miklós Horthy durante e quello "rosso" di Mátyás Rákosi dopo la Seconda Guerra Mondiale – si dimostravano simili nel giudizio di questo progetto. Szőts ha voluto realizzare il romanzo di Móra giá nel 1943. Presentó la sceneggiatura, ma la risposta fu negativa: dato che nel film sarebbe stato un simpatico prigioniero di guerra russo e, a quell'epoca in piena guerra con l'Unione Sovietica, le autoritá ungheresi non volevano una stretta di mano di un contadino russo e ungherese, ambedue vittime della guerra. Szőts allora rinunció alla realizzazione del film. Nel 1947 riprese il progetto, essendo sicuro dell'accettazione della sceneggiatura, visto che la nuova democrazia ungherese si basava proprio sull'amicizia tra i russi e gli ungheresi. Il romanzo si svolgeva dopo la Prima Guerra Mondiale, ma il suo messaggio valeva anche per la generazione di quella Seconda. La sceneggiatura fu esaminata da un comitato costituito dai consulenti fidati del Partito Comunista. Szőts constató con stupore che fu di nuovo il russo a creare dei problemi, ora per i ricordi della violenza dei soldati russi sulle donne ungheresi. Doveva tagliare l'episodio del prigioniero di guerra russo, ma ormai aveva girato il film anche a questo costo. Nel clima caratterizzato dalla presa di potere dei comunisti presto furono trovati ulteriori "difetti" nel film: alle soglie della guerra coreana e della guerra fredda il suo pacifismo assoluto risultava un'idea dannosa, insieme all'amore dei contadini per la terra, un sentimento che nel 1948, alla vigilia delle cooperative agricole, fu proibito. Insomma, il film, nel giro di pochi mesi, diventó una minaccia demoniaca per la cultura ungherese. Pure i capi del Partito Comunista vollero vederlo, ma il leader del partito, Mátyás Rákosi, vedendo la prima sequenza della processione religiosa, uscí dalla sala. La censura congeló il film praticamente per 4 decenni. A partire dal 1948, la presa di potere dei comunisti, fino al 1968, l'anno della realizzazione

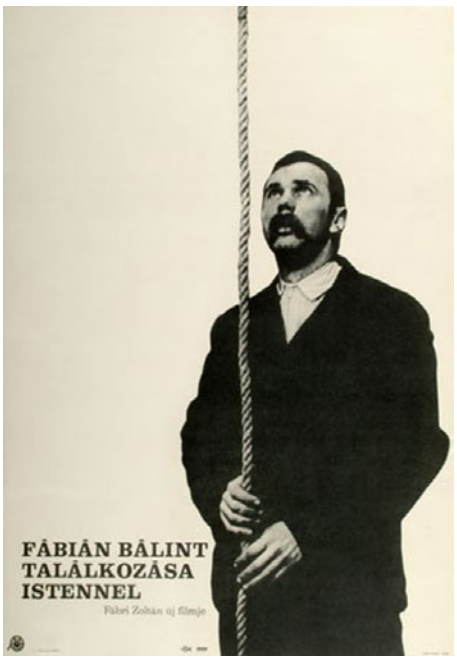
segue a pag. successiva

versi dalla maggioranza di quelli nazionalisti ungheresi: uno é il *Café Moszkva* di István Székely del 1937 per il sincero appello contro la guerra, che distrugge tutte le virtú umane e ostacola la felicitá – indipendentemente che si

Mária Tasnády-Fekete e József Tímár in "Szarajevo" (1940) di Ráthonyi Ákos

segue da pag. precedemte

del cortometraggio menzionato di Sándor Sára, nei film ungheresi non si parlava piú delle tragedie storico-umane provocate dalla Prima Guerra Mondiale. Si parlava esclusivamente dei 133 giorni gloriosi della rivoluzione comunista del 1919 e delle vicende del movimento operaio tra le due guerre. I valori assoluti venivano distrutti, i concetti di patria e libertá venivano manipolati, la storia veniva falsificata, nello stesso tempo le sofferenze provocate dalla prima (e dalla seconda!) Guerra Mondiale in migliaia di famiglie ungheresi venivano negate. Nel 1980 é stato realizzato da Zoltán Fábri un film intitolato *Fábián Bálint találkozása Istennel* (L'incontro di Bálint Fábián con Dio), che rappresenta questo periodo complesso della storia ungherese attraverso le esperienze amare di un personaggio semplice: Bálint Fábián non riesce a comprendere perché doveva soffrire tanto sul fronte italiano e uccidere degli italiani innocenti ma considerati nemici, come non capisce nemmeno le violenze dei "rossi" nel 1919 e il terrore dei



"bianchi" dopo la sua sconfitta. Vuole avere delle spiegazioni dal Dio, peró per incontrarlo deve morire… István Szabó a partire dal suo primo lungometraggio *Álmodozások kora* (L'etá delle illusioni) del 1964 in tutte le sue opere successive non faceva altro che pulire la storia delle menzogne e delle manipolazioni del periodo precedente: con i suoi film realizzati negli anni sessanta, la storia della propria generazione, con i film fatti negli anni settanta quella dell'Ungheria, infine, con la trilogia degli anni ottanta quella di tutta la Mitteleuropa – con l'intenzione assolutamente chiara di richiamare l'attenzione del pubblico ai pericoli fino ad oggi attuali, che hanno la loro radice nel periodo precedente e successivo alla Grande Guerra. Szabó in *Redl ezredes* (Colonello Redl) del 1984 cerca di delineare i diversi aspetti di quel "vacuo di valori" che stava rafforzandosi negli ultimi anni di pace dell'Impero austro-ungarico. In *Hanussen* del 1988 dimostra le distruzioni morali e politiche provocate dalla Prima Guerra Mondiale e dal crollo dell'Impero, nonché la nascitá del fascismo, mentre in *Mephisto* del

Klaus Maria Brandauer e Erland Josephson in "Hanussen"

1981 analizza la natura del fascismo. Oltre i film menzionati il cinema magiaro puó vantarsi di un'impresa unica nel suo genere. Il

documentario intitolato *Én is jártam Isonzónál* (Anch'io c'ero all'Isonzo) dei fratelli Gyula e János Gulyás del 1986 raccoglie le testimonianze dei piú interessati, cioé degli ex-combattenti della Prima Guerra Mondiale – di quei pochi che negli anni delle riprese erano ancora vivi. Tutta la vita di questi veterani é stata legata alla storia sanguinosa del nostro secolo. Erano trascinati giovanissimi nella Grande Guerra, avevano delle esperienze terribili di Bálint Fábián, ma nei successivi periodi storici "l'interesse dei dominanti" li ha costretti a tacere di tali esperienze e venivano spesso umiliati dai diversi regimi politici. Io ho avuto la fortuna di accompagnarli al loro viaggio in Italia. Li ho visti piangere per i ricordi delle loro sofferenze ai campi di battaglia e nei cimiteri dei loro compagni, arrabbiarsi per le ingiustizie sopportate nel corso della loro vita, commuoversi per la ospitalitá e per l'amicizia mai aspettate degli ex-nemici italiani. In certi momenti erano timidi, sospettosi, pieni di paura, in altri invece contentissimi per poter finalmente raccontare sinceramente tutto quello che per molti decenni avevano dovuto seppellire nella loro memoria. Uno di loro, un professore di storia pensionato, László Nyíry scriveva delle lunghe lettere sulla "vera storia dell'Ungheria" all'ex-nemico, generale Giuseppe Santoro, allora presidente dell'Associazione dei Ragazzi del '99, nella speranza che gli ungheresi fossero finalmente giudicati secondo i fatti reali e non secondo i criteri ideologici. Si sentiva il dovere di fare con questo un ultimo servizio alla propria Patria… In questa immagine simbolica del film, qui sotto rappresentata, vediamo lui, il soldato di una volta tra quello di oggi e quelli di domani – i bambini che guardano sorridendo il vecchio in ginocchio mentre sta seguendo come i rappresentanti di due ex nemici mettono la corona sul fiume Piave – "sacro" per gli italiani e "sepolcro" per molti ungheresi. Per finire, cito le parole del generale Giuseppe Santoro scritte al vecchio professore: "Il signor Nyíry László ringrazio molto della sua lunga lettera e gli dico che sono d'accordo con lui: ma per cambiare le cose del mondo occorre che si faccia strada un'altra idea che io vado ripetendo da molto tempo: bisogna abolire le frontiere e fare in modo che gli uomini possano girare liberamente, e stabilirsi dove ognuno trova le sistemazioni piú opportune… Ma certo ci vorrá molto tempo ancora, non perché sia difficile, ma perché gli uomini sono cattivi e non hanno la buona volontá di farlo."

Epilogo

Il sogno del generale Santoro di "abolire le frontiere" sembrava realizzarsi nel 1989. Ma ormai lo sappiamo: tutto era una "grande illusione", perché il mondo di oggi é di nuovo colmo di "frontiere" e di nuove minacce. In Europa, anche in Ungheria si stanno svolgendo le manifestazioni per il Centenario della Grande Guerra, ma in Ungheria invece di cercare di rappresentarla sinceramente in nuove opere artistiche, di studiarne finalmente in modo oggettivo tutte le precedenze e le conseguenze assai complesse determinanti per la storia dell'Ungheria, avanza sempre piú fortemente il rimpianto della pace di Trianon… Delle generazioni sopravvissute alle sofferenze provocate dalla storia del Novecento ormai sono rimasti pochi testimoni, i giovani invece non ne hanno nessuna idea – come ignorano anche i pericoli e i rischi della situazione attuale nel mondo.

Judit Pintér

La produzione cinematografica è riconducibile all'arte?

L'estetica tra Croce ed Hegel. La filosofia come definizione del bello

Giacinto Zappacosta

L'Attimo fuggente, nella stupenda interpretazione di Robin Williams, è il luogo ideale nel quale la pellicola cinematografica dispiega le sue enormi potenzialità artistiche, anche in virtù dei sottostanti riferimenti dottrinali. La scena è celebre, indimenticabile per chi l'abbia considerata in tutta la sua valenza: il docente propone agli studenti, o forse sarebbe più giusto dire ordina ad un esterrefatto uditorio, che comunque aderisce alle richieste, di strappare dal libro di testo le pagine nelle quali si pretende di misurare l'arte, come se questa fosse riconducibile ad un fenomeno meccanico o meramente sociologico. Necessariamente, la definizione di arte e la collocazione della produzione filmica in quell'alveo risiedono nella filosofia, in quella scienza, cioè, sola in grado di collocare nel giusto ambito ogni atto umano ed ogni fatto naturale. Non a caso, è abbastanza recente, in Benedetto Croce, la figura di un filosofo, nel caso specifico hegeliano, che si sofferma sulla definizione dell'arte. "Breviario di estetica" è incantevole, sobrio, ricco di argomentazioni stringenti, specie nel riferire la produzione artistica in un contesto del tutto diverso da formule matematiche e similari calcoli. Anche all'epoca, nel momento in cui l'intellettuale abruzzese scriveva, abbondavano stravaganti teorie che annichilivano l'arte e le negavano la sua vera natura. Al pari del personaggio cui ha dato vita Robin Williams, Croce ci invita a sfrondare sovrastrutture e incrostazioni (il pensiero corre a Fechner) che umiliano e affossano lo spirito umano. Certo, la lettura del Breviario crociano, scritto in vista di una lezione da tenersi in America, presuppone una certa dimestichezza con la filosofia teoretica, soprattutto quando l'autore affronta il problema della collocazione dell'arte nel cuore dello sviluppo dello Spirito. Comunque sia, l'arte, restituita a se stessa, è in buona sostanza una visione, un fantasma, un'intuizione, una figurazione, nelle quali la forma e la sostanza sono legate in un a priori inscindibile, in una realtà intimamente univerbata, per cui tu non puoi distinguere il messaggio contenuto nell'opera dal metodo col quale il messaggio medesimo viene divulgato. Sulla base di questi presupposti, assai solidi, si può agevolmente argomentare circa la natura artistica, ove ricorra, della produzione filmica. Si parla spesso, a tal proposito, di un'elencazione non priva di fascino e di suggestioni, che include la settima arte, ed in ogni caso, per l'appunto, il fatto sottolinea la dignità artistica di ciò che si produce con la macchina da presa. Un'arte, quindi, per di più con caratteristiche sue proprie, che rinviano alla conformazione della nostra retina, vero e proprio elaboratore delle sequenze che danno l'illusione del movimento, ventiquattro immagini statiche al secondo che vengono avvertite dal cervello quali soggetti che si agitano, vivono, respirano, camminano. Qui spunta nuovamente il rischio, concreto, di impantanarsi, ad opera di teorici troppo leziosi, in un'aporia concettuale, secondo la quale, in generale, e prescindendo quindi dalla definizione di arte, le percezioni dell'uomo, non solo visive, non riportano fedelmente ed in modo meccanico la realtà effettuale, ma elaborano, creano, al punto che vi è una evidente dicotomia, e per certi versi umiliante, tra soggetto ed oggetto, tra conoscitore e mondo circostante. È il chiaro riecheggiare dell'impostazione kantiana, la gnoseologia segnata, come d'altra parte evidenziato da Hegel, da uno iato insuperabile tra l'osservatore e l'universo, da una impossibilità strutturale a percepire la realtà. Al di là di stucchevoli ed improduttive teoriche, quello che possiamo senz'altro affermare è la creatività insita nell'azione della macchina da presa, strumento che ha un'indubbia capacità di modellare sentimenti, sfumature, colori, suoni, situazioni. Se il linguaggio, scritto o parlato che sia, è la più alta forma d'arte, un film si caratterizza, nelle mani di un abile regista, per essere la più antirealistica fra tutte le forme d'arte. La luminosità, la musica, la tipologia delle riprese, l'angolo di presa sono ingredienti, assieme ad altri, che rendono unica una proiezione. Ovviamente, il regista non deve limitarsi a riportare la realtà, nel qual caso rimarremmo confinati all'interno di un documentario, che, beninteso, ha una sua funzione e una sua dignità, ma deve modellarla, interpretarla, così come si conviene, per l'appunto, alla produzione artistica. Un'appropriata inquadratura integra un valore difficilmente reperibile altrove, dalla forte presa iconica. E gli esempi si possono moltiplicare. Tutti, comunque, coincidenti ad evidenziare, senza inciampi, come il cinema possa e debba considerarsi arte. Va da sé che un regista ed uno sceneggiatore, oltre ad essere in possesso della necessaria tecnica, attingono dalla personale cultura, quella maturata sui libri, da cui nasce tutto, in ogni campo. Non c'è altro mezzo. L'intrattenimento allo stato puro, finalizzato a passare un sereno sabato sera, è tutt'altra cosa.

"L'attimo fuggente" (1989) di Peter Weir con Robin Williams.

Benedetto Croce (1866 - 1952)

Friedrich Hegel (1770 - 1831)

Giacinto Zappacosta

Nell'inferno di Re Riccardo

Alessandra Fagioli

Sempre originale Roberta Torre nello sperimentare ogni volta nuove soluzioni espressive senza ripetersi mai, seppure con esiti alterni dato che i suoi film hanno oscillato tra storie molto riuscite e altre più discutibili. Direi che come regista, non solo cinematografica ma soprattutto teatrale, si possa per audacia, inventiva e visionarietà paragonare a un'altra grande autrice come Emma Dante. In comune hanno senz'altro la cifra grottesca, stravagante, surreale con cui elaborano le loro storie, ma soprattutto condividono l'impegno civile nell'affrontare tematiche estremamente attuali come la criminalità e la corruzione. Non a caso condividono anche una dimensione di sicilianità (una per origini, l'altra per adozione) che caratterizza fortemente la loro produzione artistica. Del genio del male per eccellenza, forse il *villain* più sfaccettato e diabolico di Shakespeare, Roberta Torre si era già occupata nel suo allestimento teatrale *Insanamente Riccardo III* del 2013, rielaborando liberamente l'opera del Bardo e portandola in scena, prima a Palermo e poi a Milano, con una compagnia ibrida di attori professionisti e pazienti psichiatrici, nell'intento di inscrivere l'intera tragedia in una grande parabola della follia rispecchiata dai vari protagonisti. Ed è proprio da un manicomio che prende le mosse il suo adattamento cinematografico *Riccardo va all'inferno* (2017), ambientato in un fantomatico regno alle porte di Roma (il Tiburtino Terzo) dove in un lugubre castello vive la nobile famiglia Mancini, dedita al traffico di droga e al malaffare. Il genere è quello del musical che tanto richiama il felice esordio di *Tano da morire* (1997), anch'esso iscritto nell'ambiente mafioso delle vendette omicide e dei rapporti di famiglia, ma con il valore aggiunto di non ispirarsi a una storia vera, bensì di prendere le mosse dal celebre sovrano shakesperiano cambiandone tuttavia presupposti e conseguenze. Il Riccardo di Roberta Torre è diventato di fatto un mostro perché vittima di una famiglia di mostri eccellenti a cominciare dai fratelli e dalla madre. Non è nato prima del tempo, storpio e deforme, ma lo è diventato in seguito a una caduta quand'era piccolo provocata dai malvagi fratelli; non ha affinato la sua cattiveria a causa della natura matrigna, piuttosto è stato incolpato dalla madre della morte del padre compiuta da lei stessa davanti ai suoi occhi; non è cresciuto negli agi della corte, ma è stato internato in un manicomio dove è invecchiato a forza di elettroshock. Naturale che quando viene dimesso il suo piano di vendetta è più che motivato dai frequenti flashback che illustrano tutti i soprusi e i torti subiti. D'altra parte la famiglia Mancini sembra uscita da una saga dell'horror più grottesco, composta com'è da una madre diabolica e incartapecorita che cucina intrugli stregoneschi, una figlia cocainomane che ha dato alla luce due gemelli idioti e una ragazza sordomuta, un figlio maggiore ora regnante sempre più isterico e paranoico e un figlio minore deriso da tutti quanto mai complessato e codardo. Così quando Riccardo torna nell'inferno dei sotterranei del suo castello - in una sorta di redazione occulta dove i suoi assistenti, non meno mostruosi, spiano attraverso microfoni nascosti le trame del palazzo - è pronto a far fuori tutti i familiari per prendersi il potere e il conseguente controllo del narcotraffico della zona. Tanto che sulla falsariga del testo shakespeariano un mefistofelico Massimo Ranieri, attraverso canzoni pop, scenografie kitsch, maschere grottesche e scene iperreali, abbatte tutti gli ostacoli umani che lo separano dal trono, eccetto la vera regista di quel reame satanico, quella madre ossessiva, interpretata da una sorprendente Sonia Bergamasco, che l'aveva condannato al manicomio da piccolo e che ora ne segna la fine da grande. Tragedia dunque tutta consumata in famiglia, che genera ed estingue il male tra le mura del castello, ma iscritta in un contesto quanto mai attuale che riflette le dinamiche della criminalità organizzata, gli omicidi efferati, le vendette feroci. Una grande metafora del male rivisitata però in chiave familistica e sociale allo stesso tempo, dove le relazioni familiari generano i mostri e i mostri rivendicano il potere malavitoso, attraverso per giunta una cifra stilistica quanto mai dirompente, eccessiva, provocatoria, disturbante. Non è un caso che a fronte di altri film di donne registe che insistono a narrare i rapporti di coppia e quelli tra padri e figli (vedi Comencini, Archibugi, ecc.), riflettendo quella tendenza di genere propria di molta letteratura femminile, un'operazione così "alternativa" come quella di Roberta Torre, che si ispira a un classico e lo rivisita in chiave originale, non è premiata dal mercato che ha tenuto solo pochi giorni il film nelle sale, pur avendo ricevuto buoni riscontri di critica. Meriterebbe al contrario una maggiore visibilità proprio perché fa un'operazione audace e controcorrente, sconfessando tutto quell'intimismo psicologistico e autoreferenziale tipico di tanta produzione femminile, che spesso non fa altro che alimentare vetusti cliché. Non foss'altro per dare spazio a un cinema più metaforico e visionario, non fatto solo da intelligenze maschili più portate all'astrazione, ma anche da quelle femminili non per forza inclini al realismo delle vicende vissute.

Alessandra Fagioli

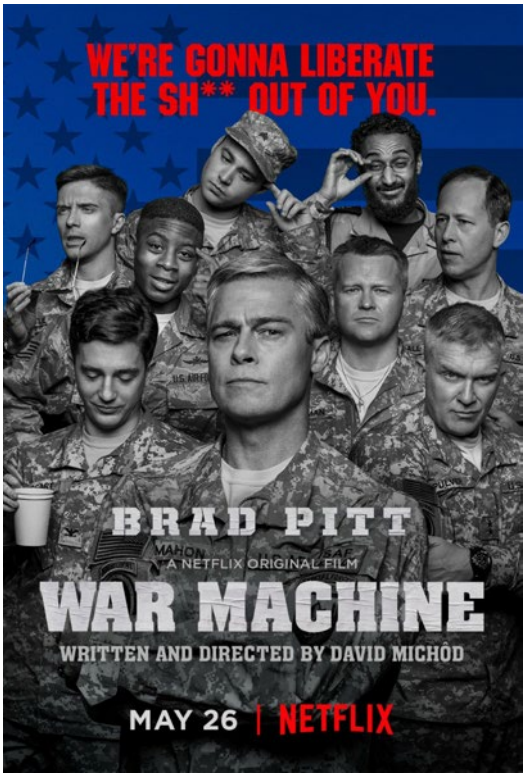
Ha insegnato discipline dello spettacolo presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, la Scuola d'Arte Cinematografica "Gian Maria Volonté" e l'Università Lumsa di Roma. È autrice di articoli e saggi di critica letteraria, teatrale e cinematografica. Ha pubblicato opere di narrativa quali I popoli dell'attesa (1997), L'ultimo orizzonte (1998), Trame di follia (2005), L'utopia di Moebius (2007), Rapsodia in abisso (2014), Capriccio d'anima (2016), Trilogie imperfette (2017).

www.alessandrafagioli.com

David Michôd: scivolone di un grande regista australiano in America

Marino Demata

Capita frequentemente che un regista non-americano in ascesa venga attratto dal mondo di Hollywood o invitato a dirigere un film con una delle Major. E' capitato recentemente al grande regista coreano Park Chan Wook, che dopo i suoi grandi successi (soprattutto la *Trilogia della Vendetta*), ha sperimentato il mondo degli Studios col film *Stoker*, con un ottimo cast comprendente Nicole Kidman e Mia Wasikowska. In quell'occasione il regista è riuscito a non smarrire le caratteristiche fondamentali della sua cinematografia e tuttavia è uscito sconvolto dalle pressioni e dai tentativi di limitare la propria autonomia ai quali è stato sottoposto dalla produzione americana, ed ha dichiarato di essere intenzionato a non ripetere mai più quel tipo di esperienza. Non sappiamo come il regista australiano David Michôd valuti la sua esperienza americana dopo aver terminato *War Machine*, co-prodotto e interpretato da Brad Pitt. Dal risultato del film pensiamo seriamente che deve essersi sentito come un pesce fuor d'acqua. Ma, per chi non lo avesse conosciuto prima, chiediamoci subito: chi è David Michôd? E' un regista australiano con all'attivo solo pochi lungometraggi girati in patria, di ottimo livello, soprattutto il primo, *Animal kingdom*, che gli è valso numerosi premi ai Festival internazionali e la nomination all'Oscar quale migliore film straniero e il primo premio al prestigioso Sundance Film Festival del 2010. L'asse portante e unificante del film è il drammatico e violento contrasto tra una famiglia esclusivamente dedita alla criminalità e al traffico di droga e gli investigatori della parte sana della polizia di Melbourne, che deve vedersela anche con i settori corrotti al proprio interno. Personaggio chiave il diciassettenne Josha "J" Cody (James Frecheville) che, dopo la morte per overdose della madre, viene ospitato nella casa dei suoi unici parenti, quelli appunto dediti alle più svariate attività criminali, tra i quali spicca la cinica nonna Smurf (Jacki Weaver). Di carattere molto riservato, generalmente assai taciturno, Josha subisce passivamente l'atteggiamento della famiglia che lo ospita, ma non aderisce mai del tutto alle loro attività criminali. Tanto che il detective Nathan Leckie (Guy Pearce), capisce che il punto debole della famiglia criminale guidata da nonna Smurf è rappresentato proprio da Josha, con i suoi mutismi, le sue perplessità e i suoi coinvolgimenti con mille tentennamenti che non gli sfuggono. E decide di metterlo alle strette per fargli decidere da che parte stare. *Animal kingdom* è un film molto bello e intenso che riesce ad attrarti senza pause fino al sorprendente finale. E col successivo *The rover* Michôd, anche senza raggiungere di nuovo le vette del suo film di esordio, riesce a caricare la storia, collocata in un futuro distopico non determinato, di una uguale intensità drammatica, in questo caso assicurata dal conflitto tra malviventi in fuga e inseguitori nello scenario del profondo deserto australiano. Tra questi ultimo spicca Rey, interpretato da Robert Pattinson, un personaggio pieno di tic nervosi ed anche pieno di sincera timidezza, riservatezza e tendenza a parlare molto poco. Ebbene, dopo aver visto il personaggio di Joshua in *Animal Kingdom*, riteniamo che molti caratteri di quest'ultimo siano stai trasmessi a Rey, per farne un personaggio per alcuni versi simile, perennemente incerto ed esitante. Come tutte queste caratteristiche che apparivano consolidate in Michôd possano essere scomparse nel personaggio del protagonista di *War Machine*, il generale Glen McMahon, che è l'esatto opposto di Josha e Rey, è il primo dei misteri di questa missione hollywoodiana, che subito appare tragica, come quella descritta nel film degli americani in Afganistan. All'opposto di Josha e Rey il personaggio interpretato da Brad Pitt porta con sè in Afganistan, ove è stato inviato come responsabile della missione americana, solo certezze nello stesso tempo incrollabili quanto improbabili. La prima è quella di poter risolvere l'impasse nel quale si trovano le truppe americane ed europee a gestire una situazione ingestibile. La storia di questo generale di ferro nasce dal romanzo "The Operators: The Wild and Terrifying Inside Story of America's War in Afghanistan" di Michael Hastings, autore scomparso pochi anni fa in circostanze non chiare. Uno dei tanti irrisolti misteri americani! Il libro è una satira molto marcata della politica americana in Afganistan e in particolare del ruolo del generale Stanley McChrystal, a cui si è ispirato il libro e il film. Per capire le intenzioni e i limiti del film è bene ricordare chi era Stanley McChrystal. Il Presidente Barack Obama nel giugno del 2009, gli aveva affidato l'incarico militare operativo più importante e delicato che avesse da conferire: quello di responsabile unico delle truppe in Afganistan. E' noto che la linea politica di Obama tendeva ad un drastico ridimensionamento della presenza americana in quel settore. Linea condivisa da molti partner europei. Ma in un rapporto riservato, inviato pochi mesi dopo il suo insediamento e misteriosamente diffuso alla stampa, McChrystal sostiene che la situazione può essere risolta solo con l'invio di ulteriori 40.000 uomini. Una linea cioè diametralmente opposta a quella del Presidente. A risolvere il tutto ci penserà un magazine, la rivista periodica, dedicata ai Rolling Stone, che pubblica un reportage sulla vita e le scelte di McChrystal e del suo entourage nel suo quartier militare a Kabul. Ne uscirà fuori un quadro raccapricciante che porrà fine, dopo un colloquio alla Casa Bianca a quell'esperienza. War Machine, così come il libro, è esplicitamente ispirato a quelle vicende e sceglie la strada della caricatura e della satira antimilitarista per una critica che vorrebbe non risparmiare nessuno, nè i capi militari, nè lo stesso Presidente. Ma il primo problema del film è che non ha quel centro unificatore che caratterizzava saldamente le prime opere del regista australiano.



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Al contrario qui assistiamo a continue oscillazioni e cambi di registro che significano repentini passaggi dal fine umorismo (alla Dottor Stranamore, tanto per intenderci) che sarebbe richiesto e che si intravede soltanto, al grottesco a volte sguaiato, fino a passare al drammatico nell'unica azione militare a cui lo spettatore assisterà. Il personaggio interpretato da Brad Pitt infatti è eccessivamente caricato nel fisico e nei toni. Biondissimo e irrobustito per l'occasione, ha un volto segnato da una smorfia perenne. La voce fuori campo che ascoltiamo dall'inizio alla fine, a volte con un certo fastidio, è quella del cronista della rivista Rolling Stone e i passi sono quelli relativi all'articolo su McChrystal: il nostro eroe in Afganistan dorme solo 4 ore per notte e all'alba corre per 11 km prima di iniziare le sue attività. La sua ossessione è creare la contro-guerriglia, come parte di una strategia tesa addirittura a conquistare le parti del Paese ormai stabilmente controllate dai ribelli, attraverso azioni militari, ma anche attraverso un' improbabile opera di convincimento nei confronti della popolazione locale ad aver fiducia negli americani, nella loro buona fede nel voler portare la democrazia ed il progresso. Il generale McMahon scalpita: vorrebbe passare subito all'azione ma è di volta in volta intralciato dalle autorità civili americane che vorrebbero impedire colpi di testa. Ci sono dapprima le elezioni con i relativi brogli elettorali che non rendono tranquilla la situazione (e la risposta del generale è "ma è così ovunque, anche da noi!"), e poi il ballottaggio e poi altri temporeggiamenti. Il generale cerca anche di avere il consenso del Presidente dell'Afganistan (Ben Kingsley) senza riuscirci ufficialmente e alla fine decide da solo. Organizza una spedizione in una remota regione semidisabitata con una azione militare per scoraggiare il terrorismo. L'azione si rivela un disastro: alcuni civili, tra cui un bambino vengono uccisi per errore. C'è da sottolineare che forse questa è la parte migliore del film, ove Michôd ritrova finalmente il conflitto drammatico tra due gruppi, che aveva caratterizzato i suoi primi film, a descrivere il quale con multiformi tonalità ha dimostrato di saperci fare veramente. In questo caso fornisce anche un ottimo saggio di bravura con un ben articolato piano sequenza. Si tratta di dieci minuti di buon cinema su un totale di due ore. Direi troppo poco per salvare il tutto, anche se i dieci minuti si concludono con una della battute più convincenti del film. Mentre la voce fuori campo del giornalista di Rolling Stone commenta sarcasticamente "difficile convincere che si viene in amicizia dopo che si è selvaggiamente bombardato il territorio", McMahon, alla notizia dell'incidente si precipita in elicottero sul luogo e non trova di meglio che offrire del danaro riparatore al padre del ragazzo ucciso e ribadire che gli americani sono amici e costruiranno scuole, ospedali e tanto altro. La risposta che sentirà dal suo interlocutore è: "le scuole e gli ospedali vanno bene. Ma soprattutto: voi quando ve ne andate via?"

Marino Demata

La congiura degli innocenti di Alfred Hitchcock (1955)

Con Shirley MacLaine, Mildred Natwick, John Forsythe, Edmund Gwenn, Mildred Dunnock

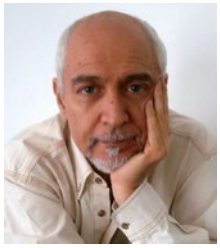
Giuseppe Previti

Il 29 marzo 1956 usciva nelle sale cinematografiche italiane *La Congiura degli Innocenti* un film diretto da Alfred Hitchcock, dopo una prima mondiale del settembre precedente nel Vermont, dove era stato girato. Fu un fiasco clamoroso nonostante uscisse subito dopo i successi de *La finestra sul cortile* e *Caccia al ladro*. E al film di cui parliamo seguiranno *L'uomo che sapeva troppo*, *La donna che visse due volte*, solo per citarne due famosi, quindi la vena era tutt'altro che esaurita. Va detto anche che il film ebbe invece successo in Europa, vedi Inghilterra, Francia, dove probabilmente il senso dell'umorismo era ben diverso e se vogliamo più portato a considerare un soggetto tutto sommato bizzarro e abbastanza fuori degli schemi divertente e assolutamente da vedere. Ben presto quindi il film ebbe una sua notorietà, ovviamente i soliti mentori europei del Maestro, vedi Truffaut, fecero a gara nel decantarlo, e così ad esempio a Parigi da una tenitura prevista di poche settimane si arrivò a un esaurito di vari mesi. Ma di cosa parlava *La congiura degli Innocenti*? Il soggetto era stato tratto da un breve romanzo di JacK Trevor Story che Hitchcock aveva considerato molto divertente e quindi mentre girava *Caccia al ladro* ne aveva affidato l'adattamento al fido John Michael Hayes con cui aveva condiviso tanti successi. In un piccolo paese del Vermont, abitato da gente a dir poco un po' strana, viene trovato sulla collina un cadavere, e la "congiura degli innocenti" è legata al fatto che gli abitanti devono decidere chi ha ucciso Harry e dove va seppellito. Sono parecchi quelli che pensano di essere loro i colpevoli. Chi crede di averlo ammazzato per errore durante una partita di caccia, chi per non farsi rintracciare come la ex moglie, chi come una zitella per sfuggirgli. Sarà il giovane Sam Marlowe a cercare di dare una finalità al fatto anche perché poi nessuno sembra rimpiangere l'uomo assassinato. Nessuno vuole che il corpo venga ritrovato dalla polizia, e così il cadavere viene spostato in continuazione per non farlo ritrovare. Ma alla fine verrà fuori che Harry è morto d'infarto e quindi non era stato commesso alcun crimine. Ci sarà un lieto fine tra Sam e l'ex giovane moglie di Harry, inoltre Sam diventerà un pittore di grido e dividerà i suoi guadagni con gli abitanti del villaggio. Il film venne girato nel Vermont ed è uno dei più belli realizzati da Hitchcock per gli spettacolari riflessi del paesaggio autunnale. Il regista evidenziò al massimo il lato grottesco della situazione, per mettere in evidenza l'atteggiamento freddo e distaccato della comunità davanti al cadavere, in questo ci fu anche un utilizzo particolare della colonna musicale, giocata su toni e timbri diversi. Tra i protagonisti Edmund Gwenn, John Forsythe Mildred Natwick e una giovanissima Shirley Maclaine, al suo debutto cinematografico, nei panni della moglie abbandonata. Una storia limite, alquanto scabrosa, giocata molto sul limite dell'assurdo, anche una velata presa in giro di tanti luoghi comuni letterari e televisivi che vogliono fare apparire un mondo perfetto dove invece tanti sognano la trasgressione e la violazione dell'etica morale più retriva, preferendo sbeffeggiare le regole e i luoghi comuni. In questo senso la morte di Henry è un qualcosa che può turbare l'equilibrio comune e che quindi rappresenta un ostacolo da eliminare, come succede per il corpo di quel povero uomo il cui unico torto è stato di morire improvvisamente seminando il panico tra i nostri un po' border line protagonisti. Hitchcock si era gettato a corpo morto sul progetto, del resto in tante sue pellicole si era fatto beffe della tradizione divertendosi anche ad elevare certi aspetti...criminosi a toni di allegra vaudeville....Il regista stesso definì *La congiura degli innocenti* "il più inglese dei suoi film americani", e del resto è tipico degli anglosassoni affrontare la morte con il senso dell'umorismo. Ecco l'umorismo connotato di tale film che gioca molto sulle apparenze e l'ambiguità, nessuno amava l'uomo morto e quindi nessuno si pone il problema. Un tipo scomodo e poco amato da vivo, figuriamoci da morto! Un'ulteriore caratteristica del soggetto è che un gruppo di innocenti fa a gara nel ritenersi colpevole, molti gli aspiranti...assassini e gli altri tutti pronti a aiutarli. Un film amorale è stato anche detto, qualcuno ha ricordato *Caccia al ladro*. In sostanza , chi sono i buoni o chi sono i cattivi, o meglio, tutto è fatto per fare apparire i cattivi come buoni, certo con Cary Grant era più semplice, ma anche con questi esemplari del Vermont Hitchcock fa del suo meglio. Una delle sue opere più " sobrie" e di scarsi effetti, qui si privilegia la natura...Da rivedere.

Giuseppe Previti

I dimenticati #38

Carole Landis


Virgilio Zanolla

Quando si dice che bellezza, soldi, fama e successo non danno la felicità non è mai così vero come per certi attori, le cui storie sono lì a dimostrarcelo. Quella di Carole Landis è solo una delle tante, ma merita d'essere ricordata. Ultima di cinque figli, due dei quali morti in giovane età, Frances Lillian Mary Ridste, questo il suo vero nome, era nata il 1° gennaio del 1919 nel Wisconsin, a Fairchild (paesino di poche centinaia d'abitanti quasi duecento chilometri ad est di Minneapolis), da genitori di origine europea: il padre Alfred, meccanico, era norvegese, e la madre, Clara Stentek, polacca. Poco dopo la sua nascita il padre lasciò la famiglia: alla base di questa decisione, secondo E. J. Fleming, autore d'una fortunata biografia dell'attrice (*Carole Landis: A Tragic Life In Hollywood, 2005*), ci sarebbe la sua consapevolezza del fatto che Frances era frutto della relazione adulterina della moglie con Charles Fenner, che divenne poi il suo secondo marito e nell'aprile del '21 la lasciò per sposarsi con un'altra donna. Quando Frances contava quattro anni la madre si trasferì coi figli in California, a S. Bernardino, dove per mantenere la famiglia svolse diversi lavori; anche l'ex marito Alfred viveva nei paraggi. Bella, intelligente, volitiva e precocissima in tutto, Francis aspirava al mondo dello spettacolo: perciò, dopo aver partecipato ad alcuni concorsi di bellezza, presto abbandonò la scuola e trovò lavoro come ballerina di hula in un night-club di San Francisco, poi, grazie alla bella voce, come cantante in una piccola compagnia di ballo. Volendo rendersi più indipendente, l'8 gennaio '34, a soli quindici anni, sposò tale Irving Wheeler: valendosi del fatto che ella era ancora minorenne, la madre fece annullare il matrimonio dopo diciotto giorni, ma Frances si rivolse al padre e riuscì a convincerlo a dare il suo assenso, sicché il 25 agosto di quello stesso anno i due si risposarono. Dopo appena tre settimane, però, ella litigò col marito, lo lasciò, e con 100 dollari che aveva da parte si trasferì ad Hollywood, decisa a far carriera nel cinema; qui schiarì i capelli fino a farli biondi e adottò il nome d'arte di Carole Landis, ispirandosi alla sua attrice preferita, Carole Lombard. Nonostante la sua determinazione, esordì davanti alla macchina da presa solo nel '36, come semplice comparsa, nel film di Lloyd Bacon *Amore in otto lezioni*. Da allora e per altri tre anni, in svariati film, fu confinata nell'àmbito delle piccole parti, ma si mantenne lavorando anche come modella, specializzandosi nel ruolo di 'ragazza della torta al formaggio'. Benché non fosse ancora nota, la sua assidua presenza sulle pubblicità dei rotocalchi attirò le disoneste mire di Wheeler, dal quale non si era divorziata: questi nel '38 le intentò causa e pretese un corrispettivo di ben 250.000 dollari, accusandola d'averlo tradito col regista e coreografo Busby Berkeley; tra loro c'era in effetti una *liaison*, nondimeno Wheeler perse la causa e l'anno successivo fu costretto a concedere il divorzio a Carole, che il 4 luglio del '40 si risposò a Las Vegas con Willis Hunt Jr., un venditore d'imbarcazioni dal quale divorziò due mesi dopo. Quell'anno Carole aveva finalmente ottenuto la prima parte da protagonista, in *Sul sentiero dei mostri* di Hal Roach, accanto al quasi esordiente Victor Mature: ambientata nella preistoria, la commediola costituì un ottimo trampolino di lancio per i due attori; Carole venne pubblicizzata come 'la ragazza che fa le fusa' e intrecciò una relazione col produttore Darryl Zanuck, il quale la volle nella Twentieth Century-Fox, come antagonista di Betty Grable in due film, il musical *Appuntamento a Miami* di Walter Lang e il bel noir *Situazione pericolosa* di Bruce Humberstone, dove ella ritrovò Mature: ambedue del '41; quell'anno

però la sua relazione con Zanuck finì, e dopo *Follìe di New York* di Irving Cummings ('42), un altro musical con la Grable e Mature, Carole si trovò relegata in film di seconda serie. Giacché l'America era in guerra, intraprese un tour con le attrici Martha Raye e Kay Francis e la ballerina Mitzy Mayfair, per intrattenere i soldati alleati in Inghilterra e Nord Africa; con lo stesso scopo si recò quindi nel Sud Pacifico con l'attore Jack Benny. È stato calcolato che percorse in tutto oltre 100.000 miglia, ammalandosi più volte e rischiando anche la vita per aver contratto la malaria, ma distinguendosi come la pin-up più popolare tra le truppe. Frutto di queste esperienze, oltre a molti articoli scritti per giornali, il libro *Four jills in a jeep* (1944), che quell'anno stesso il regista William Seiter portò sullo schermo con le stesse protagoniste, ovvero la Raye, la Francis, la Mayfair e naturalmente Carole, assieme ad altri celebri attori come Betty Grable e Carmen Miranda e all'orchestra di Jimmy Dorsey. Intanto, nel '42 a Londra Carole aveva conosciuto il capitano Thomas Fallace delle forze aeronavali statunitensi: nel gennaio '43 lo sposò, nel maggio '45 si separò da lui e due mesi dopo ottenne il divorzio. Appena in tempo per convolare a nuove nozze, l'8 dicembre di quell'anno, con l'attore e produttore di Broadway Horace Schmidlapp, grazie al quale si era appena cimentata anche in teatro, nel musical *A Lady Says Yes*: dove in un piccolo ruolo recitava la futura scrittrice Jacqueline Susann, che più tardi, nel suo famoso romanzo *Valle delle bambole* (1966), straordinario successo editoriale, pare si sia ispirata a lei per il personaggio di Jennifer North. Nel '46 l'attrice ottenne la parte di protagonista in *Uno scandalo a Parigi*, film d'avventura diretto da Douglas Sirk, accanto a George Sanders e Signe Hasso, nella quale fu Loretta De Richet, una ballerina moglie d'un poliziotto che finisce per ucciderla: una delle sue migliori interpretazioni. Quel film, il suo quint'ultimo, fu il suo canto del cigno: le successive parti che le furono offerte infatti non ne accrebbero certo la fama, anzi segnarono l'inizio del declino artistico, che coincise con problemi di salute e qualche preoccupazione economica. Si aggiunga che nel '47 Carole divorziò anche dal suo quarto marito, per avviare una relazione con l'attore Rex Harrison, sposato con la collega Lilli Palmer: e la stampa fece a gara nello spettegolare sul tormentatissimo legame. La sera del 4 luglio '48, nella sua casa californiana al 1465 di Capri Drive, in Pacific Palisades, Carole cenò con Harrison: è probabile che la questione del divorzio di lui sia tornata nei loro discorsi, e che l'attore britannico le abbia comunicato la sua intenzione di restare con la moglie; ella, impossibilitata ad aver figli a causa di un'endometriosi, tutto d'un tratto si sentì fragile e sola. L'indomani mattina ingerì quaranta pastiglie di un tranquillante, il Seconal: e quel pomeriggio fu trovata morta sul pavimento del suo bagno dallo stesso Harrison e dalla cameriera; all'età di ventinove anni, sei mesi e tre giorni. Aveva lasciato due biglietti, uno per la madre e uno per Harrison: il quale fece sparire il suo e indugiò colpevolmente prima d'avvisare la polizia; poi, interrogato, fornì sulla faccenda spiegazioni alquanto generiche, e asserì perfino che la Landis non era la sua amante, bensì un'amica sua e della moglie. I familiari dell'attrice hanno sempre contestato la tesi del suicidio, come si legge nel sito web ufficiale a lei dedicato. Al funerale dell'attrice presero parte tanti suoi colleghi di lavoro come Cesar Romero, Pat O'Brien e Van Johnson, e naturalmente Harrison e consorte; Carole Landis fu sepolta al Forest Lawn Memorial Park di Glendale, in California; Hollywood la ricorda al 1765 di Vine Street, con una stella nella Walk of Fame.

Virgilio Zanolla

Chopin e Leopardi, uniti dal Notturno

Trattasi di una melodia cantabile ed espressiva che tiene insieme una serie di piccoli momenti lirici pervasi da malinconia, cupezza, mistero ma anche sogno e limpidezza

Orazio Leotta

Chopin e Leopardi: nati a dodici anni di distanza ma coetanei nella morte, per entrambi giunta a soli trentanove anni. Fra i massimi esponenti del romanticismo, ciascuno nella sua arte, sono accomunati dai cosiddetti notturni. Nel romanticismo chopiniano notturno è considerato la composizione più emblematica: una sorta di diario intimo che manifesta di volta in volta le emozioni recondite del compositore, intime e crepuscolari, ora più sognanti (opera 9 n.2 in Mi bemolle Maggiore o l'opera 55 n. 2 in Mi bemolle Maggiore) ora più cupe (opera 48 n.1 in Do Minore), ora più enigmatiche (opera 9 n.3 in Si Maggiore). Trattasi di una melodia cantabile ed espressiva che tiene insieme una serie di piccoli momenti lirici pervasi da malinconia, cupezza, mistero ma anche sogno e limpidezza. Si può in sintesi ripercorrere e riassumere l'intera vita di Chopin lasciandosi trascinare dalla successione dei suoi notturni. Ispirati alla notte, come si evince dal nome, ne furono composti (per pianoforte solo) ben 21 dal compositore polacco. Tema ricorrente il bel canto italiano e lo spirito del suo popolo. Il notturno, invece, nella sua accezione letteraria esiste fin dai tempi dell'antica Grecia (vedi Alcmane); anche il poeta latino Orazio ne compose uno (più tendente alla satira, etichettato dai posteri come "beffardo"); in epoca "romantica", qual è la prima metà dell'ottocento, esso assume connotazioni ben precise lasciando trasudare quel carattere malinconico, elegiaco, patetico, languoroso, ma soprattutto "paesaggistico" che rinveniamo in alcuni componimenti poetici di Giacomo Leopardi. *"Dolce e chiara è la notte e senza vento/ E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti posa la luna/ E di lontan rivela serena ogni montagna/ O Donna mia, già tace ogni sentiero, e pei balconi, rara traluce la notturna lampa..."*: sono i primi versi di "La Sera del Dì di Festa", esempio di notturno leopardiano. Al termine di una dura settimana lavorativa, ognuno cerca sollievo nel sonno, ma non lui, che non riesce a dormire perché si strugge per un amore non ricambiato. Con pochi versi il poeta racconta un classico notturno italiano notturno fatto di luce riflessa dalla luna, di montagne, di tetti, di orti, di cieli stellati. A voler essere pignoli, tuttavia, dobbiamo aggiungere che i cosiddetti paesaggi leopardiani più che esteriori sono interiori, nel senso che non essendo egli un poeta realista, non descrive i paesaggi così come realmente sono ma mette in luce quegli aspetti che più degli altri hanno risonanza nel suo spirito. Così vale anche per "Ultimo canto di Saffo" o "Alla Luna". Giacomo Leopardi, il più "musicale" dei poeti; Chopin, il poeta del pianoforte.

Orazio Leotta

Fryderyk Chopin (1810 -1849)

Giacomo Leopardi (1798 - 1837)

Senza Titolo - 2017 20x12 Acquarello su carta di Giampiero Bazzu

L'indissolubile dicotomia arte/vita in «On the road»

Carmen De Stasio

Nel tempo suggellato da una tecnologia sovente intesa in deviante finalità e non quale mezzo, *On the road* apre una percezione d'appartenenza che anticipa la globalità e la condivisione senza mimesi, senza occhieggiare a eclatanti nemesi; è realtà che attende d'esser recuperata in una rotta che dissipa paure e digressioni spazio-temporali, coinvolgendo ogni cosa in un presente che mai s'attarda a rimestare eventuali trascorsi o ad affiliarsi a congetture futuristiche che solo detengono l'energia dell'immaginale, dell'ipotetico.

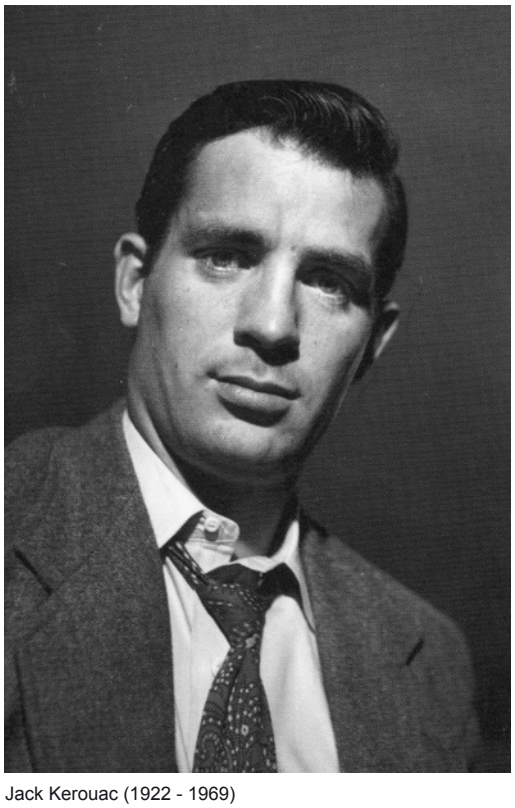
Eravamo talmente abituati a viaggiare che dovemmo camminare per tutta Long Island , ma più in là non c'era altra terra, solo l'Oceano Atlantico, e non potevamo andare più lontano di così. Ci stringemmo le mani e decidemmo di essere amici per sempre.[1]

Pubblicato la prima volta nel 1957, il libro di J. Kerouac sfida le limitazioni reali/irreali e le congiunge in un unico territorio che va plasmandosi nel raffronto incessante con esperienze che il lettore vive in presa diretta. All'orizzonte non si vede nulla e ciò che conseguono i soggetti in scena, la *loro* scena di giovinezza al di là di opinabili miti, è un parterre di figure e polvere che imprime continuità, ma anche una ricerca forsennata, acritica, di una condizione d'essere sempre in onda e che come onda si comporta, misurandosi oltre le disarmonie e le discrepanze di un linguaggio per formule e senza ostentare, né voler atteggiarsi in modalità rivoluzionaria, quanto pressando al convergente appagamento di un senso quasi tribale di amicizia che esula dalle catene della complementarietà. Variegato e sincopato secondo immaginalità musicali, l'esistere in *On the road* vaga al pari di una composizione libera e assonante con il brusio, i rumori che impregnano la strada e le sue vicende prive di velature. È una conversazione snodata per piani oltre le collosità di un convenzionalismo che, nel lungo tempo successivo al Secondo Conflitto Mondiale, affligge con un'appartenenza deviata, più vicina a un asservimento all'agio della certezza delle mura domestiche, piuttosto che a un passaggio straordinario. E non diversi appaiono questi giovani in viaggio, almeno nella ricerca che li sprona a sentenziare per il sé-noi il precetto assolutistico del *sempre* e *più* (andare oltre, anche se nell'oltre non c'è più terra). Queste le analogie che insediano la continuità immaginale-scientifica tra il libro-diario di puro andare senza mai isolarsi, scritto di getto su un rotolo di carta per telescrivente, e la storia cinematografata nel 2012 dal regista W. Salles, al quale va il merito di ricomporre sullo schermo un ripensamento senza ossessione sui desideri che accompagnano il passo dell'individuo in una ricerca non solo *sulla* strada ma, soprattutto, *della* strada. Conclamato come iniziatore Beat (sulle pagine del *New York Times* si leggeva come Kerouac e la *Beat generation* fossero di merito nella mappa della letteratura), *On the road* è combinatoria formazione epanalessica di un andare come vivere e nell'andare-vivere tenta di rimediare a un'assolutezza confinata, sporgendosi verso *tutta la gente che sogna nell'immensità*[2]. La medesima lettura avviene nella pellicola di Salles, che combina, con estrema e disarmante facilità, la visualizzazione di un'America più consona ai suoni sconnessi dei lavoratori di Whitman e il tratto globale di un villaggio inesauribile, nel quale il regista fa rivivere lo schema a spirale intessuto dallo stesso Kerouac: né modelli, né eroi. E in effetti, tutto il percorso del viaggio, pur non attardandosi a rilevare le dissociazioni tra potere e individuo-individui persistente al di là di quel sogno americano che altro nasconde, concerne l'arco di svolgimento in un periodo fomentato dalla rabbia che acquiesce nell'oscurità, nel nascondimento senza gioco, nella fuga. Né rabbia, né fuga è *On the road*, quanto *scoperta della ricerca* che Salles registra nelle tonalità seppiate di sabbia e polvere, tanto da consentire al lettore di scoprirsi spettatore e nuovamente ritrovare il coraggio di un'opera che rivive al pari del coraggioso vivere quando si nutre di un'autonomia che esclude il tautologico soffermarsi sulle tendenze di una comunità che continua (onda indiscriminata). Al romanzo-diario Salles concede di manifestarsi quale formazione che avviene nel durante: atto costante e inatteso, è il vivere nel suo variegato svolgimento, negli incontri attuali e gli incontri dimenticati e riprende, per certi aspetti, *La Recherche* proustiana in una pittografica descrizione di tutti gli avvenimenti che imp(r)egnano la vita dell'uno nell'apparente incapacità di svolgere contaminazione. È straordinario come *On the road* eserciti una pressione quasi salvifica sull'uscire e conclamarsi veritiero (perché privo di modelli) in arte visuale dinamica e nel movimento cinematografico e sconfini in un incessante dripping pollockiano nel colloquio con l'ambiente e senza intermediazioni suscettibili di una qualsiasi forma di reticenza. Priva di sofismi, l'arte intraprende percorsi individuali e diviene performance, genera riflessioni su una vita che si va vivendo in installazioni prive di trappole. Al contempo, la duttilità dei mezzi assume il comportamento e coagula movimenti che espongono l'arte cinematografica non già a mosaico di riproduzione o correzione, quanto nell'intento di costruire un modo particolare, opinabile, di vivere, anziché *guardare* alla fissa dimora della realtà: condizione situazionale in cui, mai riluttante all'esperienza del sé, l'incessante ricercarsi percorre la vicinanza attraverso un incastro d'(intra)emancipazione, giammai dimenticando il transito.

(...) *nessuno, nessuno sa quel che succederà di nessun altro se non il desolato stillicidio di diventar vecchi* (...)[3]

Carmen De Stasio

"On the Road" (2012) di Walter Salles, adattamento del romanzo di Jack Kerouac


Jack Kerouac (1922 - 1969)

* *Prossimo numero:*
La semiosi nella cinematografia d'impegno

1 *J. Kerouac, On the road (1957), Mondadori, Milano, 2002, p. 282*

2 *Ibi, p. 351*

3 *Ibi, p. 351*

Stanlio e Ollio: due eroi di casa nostra

Enzo Pio Pignatiello

Andrea Benfante

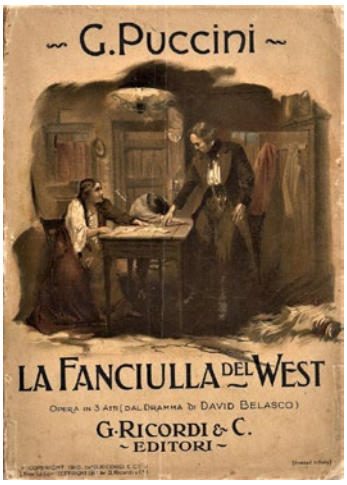
«I grandi, i giganti della comicità, sono Chaplin, Stan Laurel e Jackie Gleason, in quest'ordine. » Così scriveva Jerry Lewis in un bel libro del 1971, *Scusi dov'è il set?*. Laurel era un *"fanatico della moviola e della cinepresa"*, la vera testa pensante della coppia. Per dirla con Soriano che gli ha reso omaggio in *Triste solitario y final*, Stanlio «puliva le gag come si fa con le perle. » Di perle da antologizzare sono disseminati tanti loro film anni Trenta, da *Muraglie* (1931) a *Noi siamo le colonne* (1940), passando per *Fra Diavolo*, *I figli del deserto*, *Allegri eroi*, *I fanciulli del West* e soprattutto *Stanlio e Ollio teste dure*, disastroso ritorno in patria di Stanlio, rimasto in trincea per vent'anni dopo la fine della guerra. In Laurel e Hardy c'era il caos dello slapstick trasferito nel sonoro[1]. Il periodo della maggiore fortuna di Stanlio e Ollio, specie in Italia, coincise proprio col decennio 1930-1940, quando i loro film sonori – corti e lungometraggi – conobbero una popolarità senza confronti, favorita anche dal caratteristico doppiaggio con la parlata "anglofona" che contribuiva a rendere il tutto più esilarante. La buffa pronuncia di un italiano mal parlato, dal memorabile spostamento degli accenti (*"stupìdo"* con l'accento su una "i" convenientemente allungata), migliorava la comicità di Stan Laurel e Oliver Hardy e, anche se non si può parlare di doppiaggio totalmente creativo, essendovi il precedente di *Muraglie*[2], si può però asserire, con sicurezza, che mai vi fu esempio di così arguto e intelligente adattamento delle voci di altri attori. «Qui ci si trovava proprio di fronte al commento superiore al testo.»[3] Al tempo di *Muraglie*, in Italia non si doppiava ancora, e già a partire dal 1931 i film sonori M.G.M. venivano doppiati Oltreoceano negli studi di Culver City da italo-americani: il primo film M.G.M. doppiato in lingua italiana fu *The Big House* (Carcere, 1930) di George Hill e Ward Wing, cui seguirono immediatamente *The Singer of Seville* (La Sivigliana, 1930) di Ramon Novarro e *Trader Horn* (i. 1931) di W.S. Van Dyke. È interessante notare poi che il doppiato italiano di *Carcere* e *Sivigliana* fu eseguito sulle versioni originali spagnole dei due film – precisamente *El Presidio* e *La Sevillana* – certo per sfruttare, in quella fase aspramente sperimentale, le affinità idiomatiche tra le due parlate[4]. Ad Hollywood, evidentemente, non c'erano però doppiatori "ufficiali" della coppia Laurel e Hardy: sebbene pare che *I ladroni* (Night Owls)[5], giunto da noi nell'ottobre 1930, fosse stata in realtà la versione fonetica spagnola *Ladrones* sincronizzata con dialoghi italiani[6], il loro film *Soldati di ventura*[7], che in Italia venne dopo *Muraglie* (stagione 1932-33) era soltanto sonorizzato, cioè, ridotto a muto, per via dei rigidi criteri nazionalisti della censura fascista, che proibiva la proiezione di pellicole straniere contenenti parti dialogate in inglese, tedesco o francese[8]. Il grande successo di *Muraglie*, girato da Hal Roach – il regista era Parrott – in varie lingue a presa diretta con Stanlio e Ollio che recitarono in tutte le versioni con l'esilarante risultato che si può immaginare, suggerì al comm. Fritz Curioni, direttore generale della M.G.M. in Italia a quell'epoca, l'idea di doppiare, da allora in poi, Stanlio e Ollio con un forte accento anglo-americano. Furono realizzati molti provini e finalmente la scelta cadde su due giovanotti che si trovavano a Roma per ragioni di studio. Era il 1934-35 e i prescelti furono, per Hardy, dapprima Derek Fortrose Allen e poi Carlo Cassola – omonimo del romanziere – nato a Porto Said (Egitto); per Laurel Mauro Zambuto[9], (figlio del doppiatore e regista Gero Zambuto passato alla storia per aver diretto il primo film di Totò "Fermo con le mani"), che lasciò presto il posto all'italo londinese Paolo Canali, per tornare negli anni '40 assieme a Sordi, come vedremo. Dunque, tra i tanti che si sono avvicendati a tradurre Stanlio e Ollio, tranne Zambuto, i primi furono studenti italo-americani, o giovani italiani nati all'estero, che perciò parlavano male la lingua

segue a pag. seguente

"Avanti e indrè" (Ravasini – Larici – Rastelli), spartito musicale del 1949, stampato dalla Casa Editrice Musicale Nazionale di Milano.

''Campane di nostalgia'' (Marletta-Sordi), spartito del 1947 illustrato da Battaglia (Edizioni Marletta - Roma)

"Col moscone e l'ombrellino" (L.Benedetto), spartito illustrato da C.Innocenzi (1939, Edizioni musicali Marletta-Roma)



Spartito dell'opera di G. Puccini in 3 atti ''La Fanciulla del West'' (Edizioni Ricordi, 1910)

1 GIANNI VOLPI, *I mille film: guida alla formazione di una cineteca, Milano, Baldini & Castoldi, 2017.*

2 *Sul celebratissimo italiano sgangherato della coppia Stan Laurel-Oliver Hardy, inventato dagli stessi attori durante la lavorazione di Muraglie (Pardon Us, 1931), girato a Hollywood in più versioni e in varie lingue in presa diretta, cfr.* E.P.PIGNATIELLO *e* A. BENFANTE, *Le loro prigioni. Il copione originale di Muraglie con Laurel & Hardy getta luce sul passaggio della coppia dal muto al sonoro, in* «***Diari di cineclub***», *n. 56 (Dicembre 2017), pp. 24-28.*

3 MARIO QUARGNOLO, *Pionieri e esperienze del doppiato italiano, in «Bianco e Nero. Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi», a. XXVIII, n.5 (maggio 1967), pp.66-79.*

4 *Ibidem, pp. 70-71.*

5 *Nulla Osta n. 26055 del 31 ottobre 1930.*

6 *Cfr. E.P.PIGNATIELLO e B. GEMMA, Guarda Cric...Guarda Croc!, Roma 2012, pp.12-sgg.*

7 *Il lungometraggio era composto dall'unione dei due corti Beau Hunks e Helpmates, di J. Parrott e James W. Horne (N.O. n. 27737 del 30 aprile 1933).*

8 *Nei film cosiddetti sonorizzati, della colonna sonora originale rimanevano solo musiche e rumori, mentre le sequenze erano continuamente – e assai poco esteticamente – interrotte da didascalie con la traduzione del dialogo. I film originali perdevano così il loro ritmo e il loro valore. Per certe pellicole, dense di dialoghi, occorreva un numero stragrande di scritte: queste alle volte superavano le immagini, dando vita a quei film che gli umoristi del Marc'Aurelio chiamavano letti al cento per cento.*

9 *Sull'argomento, cfr. E.P.PIGNATIELLO, Alberto Sordi. La voce di Stanlio e Ollio in carne ed ossa, in* «***Diari di cineclub***», *n. 50 (Maggio 2017), pp. 61-67.*

segue da pag. precedente

nazionale[10]. Nel 1938 (ma la data è da confermare ufficialmente) arrivarono le due voci di doppiatori che vengono da tutti considerate come definitive - ma che in effetti non lo furono, sebbene siano le più conosciute ed amate dal pubblico italiano – il futuro attore e regista Alberto Sordi e Mauro Zambuto. Alle voci di Sordi e Zambuto, quando il primo divenne sempre più affermato come attore ed il secondo andò a lavorare in America, sopraggiunsero poi Carlo Croccolo (Ollio) e Fiorenzo Fiorentini (Stanlio), Giuseppe "Pino" Locchi (doppiatore ufficiale di Sean Connery-James Bond, Ollio) ed Elio Pandolfi (Stanlio), Sergio Tedesco (Ollio) e Renato Turi (Stanlio)[11], Carlo Croccolo (Ollio) e Franco Latini (Stanlio), Enzo Garinei (Stanlio) e Giorgio Ariani (Ollio), tutti maestri del doppiaggio, che tennero presente come modello quel famoso esperimento involontario dei due comici che improvvisavano in italiano. Ma la lista potrebbe ancora essere lunga se si pensa ad alcune pellicole scomparse dalla circolazione. Le edizioni italiane dei film di Laurel e Hardy, specie quelle curate durante il fascismo, sono spesso alterate e deformate nei titoli e anche nel doppiaggio a scapito della narrazione – *A Chump at Oxford* diventa *Noi siamo le colonne*, dall'inno della goliardia "Viva Torino", *Saps at Sea* diventa *C'era una volta un piccolo naviglio*, come il motivetto diffuso dai microfoni dell'Eiar, sino ai vari film-collage, "confezionati" *ad hoc* dalle società di distribuzione nostrane a fini squisitamente commerciali, che raggruppavano tre o quattro cortometraggi, modificando dove necessario i dialoghi per creare una "falsa continuità" narrativa tra un episodio e l'altro della stessa *compilation*, in origine privi di quella organica unicità che frasi esplicative, voci fuori campo e cartelli tentavano di conferire loro legando le diverse azioni. Ed è proprio per questo che i film di Stanlio e Ollio, nel tempo, hanno subito più rivisitazioni e sono stati sottoposti al maggior numero di ridoppiaggi; vuoi per via dell'usura delle colonne italiane d'epoca o peggio, della loro perdita totale, vuoi per un adattamento dei dialoghi più fedele rispetto a quelle comiche brevi che erano state doppiate in passato appositamente per le antologie. Quella dei doppiatori italiani che si sono alternati a tradurre Stanlio e Ollio è stata una vera e propria opera di "mediazione culturale" tra linguaggi ed espressività a noi distanti, il nostro pubblico nazionale e, contemporaneamente, uno degli esempi più significativi del fenomeno per cui le voci doppiate possono divenire parte integrante di un'altra cultura, richiamando allusioni, scherzi e battute "in codice" (comprensibili cioè solo a gruppi sociali dal sentire comune), proprio come avviene con le voci originali nella cultura indigena, di appartenenza. Premesso che il doppiaggio dei film stranieri era eseguito di norma senza tener conto della volontà del regista, né tanto meno degli sceneggiatori originali, i doppiatori di Stanlio e Ollio spesso inventavano le *gag* in sede di doppiaggio, improvvisavano battute per strappare le risate del pubblico con riferimenti a situazioni italiane d'attualità, spesso cambiando completamente copioni sciatti o miseri, e per far coincidere il parlato con i movimenti delle labbra degli attori, quando costoro erano bene in vista, inserivano sovente nei film e nelle comiche adattamenti e localizzazioni più vicine alla cultura del pubblico. In altri termini, a volte, in sede di adattamento, cioè durante quella operazione intermedia fra la traduzione e il doppiaggio propriamente detto, sostituivano nel parlato elementi culturali, che si supponeva mancassero allo spettatore italiano, con altri ritenuti più familiari[12]. Ciò avveniva con maggiore enfasi in un clima protezionistico e propagandistico come quello fascista: non è un caso se nell'edizione italiana del 1937 di *Way Out West*, trasfigurazione satirica dell'ovest dei pionieri piena di gag e felici invenzioni[13], il cui titolo italiano «I fanciulli del West» riecheggia chiaramente quello dell'opera di Giacomo Puccini *La fanciulla del West* (1910), Cassola e Canali sostituiscono, nel dialogo tra Laurel e Hardy nel *saloon*, l'affare della vendita del ponte di Brooklyn di New York con quello del Colosseo di Roma, o attribuiscono a Stanlio la passione tutta italiana per gli *spaghetti alle vongole*, in luogo dei tradizionali *fish and chips* inglesi. Nel *two reel Brats*, reso in italiano come «I monelli» o «I fratellini», Stan e Ollie sono padri di due pestiferi figli che sembrano il loro ritratto miniaturizzato; Ollio, prima di scivolare rovinosamente per le scale mettendo il piede su un pattino lasciato fuori posto, appare soddisfatto di aver promesso una *lira* – nella versione originale un *nickle*, moneta da 5 centesimi di dollaro – in premio al bambino che si coricherà per primo. Anche in tempi più recenti vi sono stati casi di adattamenti simili: in *Zenobia*, nella riedizione del 1967 intitolata "Ollio sposo mattacchione", con dialoghi italiani a cura di Carlo Croccolo, Oliver Hardy in veste di medico, dopo aver tamburellato sul torace del pachiderma Gelsomina, esclama: "Ricorda proprio il tamburo della banda d'Affori!", tradendo un riferimento alla canzone dialettale

segue a pag. successiva

Manifesto 2 fogli della prima edizione italiana di "A Chump at Oxford" (1946), stampato dalla Zinconografica di Firenze

Manifesto 2 fogli della prima edizione italiana di "Via convento" (1947), disegnato da M.Majorana (Stampa Poligrafica Deste)

Manifesto 2 fogli di una riedizione italiana anni Cinquanta di "The Flying Deuces" (Grafica Scarabellin -Milano)

Manifesto 2 fogli di una riedizione italiana di "Way Out West" (anni Settanta)

10 *E.P.Pignatiello e B. Gemma, Op. cit., pp. 27-sgg.*

11 *Ibidem, p.79.*

12 *La trasposizione di un film sonoro da una lingua all'altra può basarsi su due differenti modalità traduttive: quella source oriented, col vantaggio del rispetto filologico dell'originale ma con lo svantaggio di spiazzare il pubblico di arrivo che può trovarsi di fronte a frames culturali che non gli appartengono; e quella target oriented, con il vantaggio di essere più vicina alle attese e agli orizzonti culturali del grande pubblico, ma con lo svantaggio di forzare e addomesticare spesso troppo il testo originale. Il cinema italiano doppiato – per evidenti ragioni commerciali - ha da sempre preferito la seconda modalità, diversamente dalla traduzione di testi scientifici e letterari, che di norma preferisce la prima.*

13 *Il film, nella cui produzione Stan Laurel entrò direttamente insieme ad Hal Roach, rappresenta una autentica summa delle invenzioni della coppia comica. Ricordiamo il balletto che improvvisano sulla musica suonata davanti al saloon, la risata interminabile di Stanlio che soffre il solletico, i giochi di prestigio di Laurel – simulare un accendino con le dita e far fuoco, convincersi della delizia di mangiare un cappello ben salato -, i duelli col mulo ostinato, le irruzioni nei saloon popolati da sceriffi corrotti e truci banditi, la trovata che apre e chiude il film con Ollie sprofondato nella buca del letto di un fiume.*

segue da pag. precedente

precedente milanese omonima, "Il tamburo della banda d'Affori" (Rastelli-Panzeri-Ravasini)[14], appunto, del 1942, di cui era rimasto celebre il ritornello largamente diffusosi nel territorio peninsulare. E gli esempi potrebbero continuare. Se è vero, perciò, che il doppiaggio può considerarsi un trucco, uno in più di quanti già compongono il messaggio filmico, può altresì essere ritenuto una convenzione, una tecnica il cui risultato ha due madri, quella che viene da lontano (la colonna sonora originale) e quella confezionata in casa (la colonna sonora in italiano). Nell'edizione italiana dei film di Stanlio e Ollio, infatti, spesso ai temi musicali *made in U.S.A.* composti da Marvin Hatley e dal non accreditato musicista Leroy Shield, ne sono stati sostituiti, in tutto o in parte, altri *made in Italy* da compositori italiani, tra cui va ricordato almeno il direttore d'orchestra romano Umberto Mancini. Talora addirittura vi sono state inserite come sottofondi canzonette e motivi lanciati dai più affermati cantautori dell'epoca nell'ambito della musica cosiddetta "leggera"[15]. Come nel caso delle *rumba* «Campane di nostalgia» (M. Marletta-G.Sordi), interpretata da Gigi Beccaria e presente nell'*hit-parade* del 1947, una cui versione strumentale viene mandata in onda dalla radio di Ollio nel film antologico coevo «Via convento» (1947). Tale film, il cui titolo si rifaceva in chiave parodica al leggendario kolossal e successo cinematografico hollywoodiano «Via col vento» (*Gone with the Wind*, 1939), era ricavato abbinando tre cortometraggi comici già usciti in Italia negli anni '30 ma adattati con nuovo doppiaggio – *Scram*, *Me and My Pal* e *One Good Turn*. Dopo il titolo di testa e i nomi degli interpreti, venivano indicate tra i crediti, le edizioni musicali della storica casa editrice romana fondata al principio degli anni '30 dal compositore Matteo Marletta, annunciando così allo spettatore la visione di una pellicola piena zeppa di musica familiare, con una colonna sonora tratta da motivi popolari di genere leggero-canzonettistico. Infatti il film non ha un vero e proprio commento musicale, poiché buona parte delle musiche appartiene alla più dozzinale produzione di consumo dell'epoca, rifacendosi quindi a temi orecchiabili che lo spettatore poteva identificare con facilità. Tra questi, la canzone valzer «Canta il ruscello» (M.Marletta-Sordi-D'Ellena, 1943), nota per l'interpretazione del Trio vocale Fiordaliso e R. Grimaldi e la canzone one-step-fox «Col moscone e l'ombrellino» (Lino Benedetto, 1939), famosa per l'esecuzione di Gilberto Mazzi e Maria Luisa Dell'Amore, incisa su 78 giri Parlophon (Numero di catalogo GP92923). In *Tit for Tat* (Questione d'onore, 1934), i nostri eroi aprono la loro rivendita di materiali elettrici accanto al negozio di alimentari di uno stizzoso e sempre offeso negoziante (Charlie Hall), dopo aver già fatto i cascamorti con la moglie di lui nel prequel *Them Thar Hills* (Vita in campagna, 1934). Anche Ollio si sente insultato, pretende delle scuse e così si scatena la battaglia. Il passaggio frequente dei due compari dal proprio negozio - che alla fine del film sarà completamente svaligiato – a quello del vicino Charlie Hall – che invece sarà messo a soqquadro – nella versione italiana, è ribadito da un curioso *leitmotiv* musicale, tratto dal ritornello della samba di Ravasini, Larici e Rastelli «Avanti e indrè»[16], che nel 1949 era stata una grande interpretazione di Nilla Pizzi con l'orchestra Angelini. Viceversa altre volte, dalla rielaborazione di celebri motivi musicati *ad hoc* per le edizioni italiane o dalla composizione originale di altri, sono sorte canzoncine e pezzi che hanno fatto il successo di qualche cantante nostrano. Il caso più illustre è quello di *Guardo gli asini che volano nel ciel*[17], intonata presumibilmente da Alberto Sordi nel film «I diavoli volanti» (*The Flying Deuces* – 1939), distribuito in Italia nel 1942, sul cui tema si basò Gino Filippini per la musica del suo brano *A zonzo*[18], lanciato lo stesso anno del film nella riuscitissima interpretazione di Ernesto Bonino. Nella versione originale americana di "The Flying Deuces" Oliver cantava tutt'altra canzone! I fantasiosi passi di danza che Laurel e Hardy via via eseguono durante il numero musicale, sono sull'esecuzione del brano *Shine On Harvest Moon*, che era stato cantato per la prima volta dalla coppia Nora Bayes e Jack Northworth nelle celebri Ziegfield Follies. Altre volte ancora, infine, partiture di musica "leggera", ossia brani di breve durata e spiccata orecchiabilità, in formato cosiddetto *canzone* (strofe alternate al ritornello) e inserite nel circuito commerciale con tanto di incisioni discografiche, sono state create appositamente in Italia allo scopo di fare da colonna sonora alle versioni nazionali dei film di Stanlio e Ollio, riprendendo, con o senza variazioni, qualche nota del «The Coo Coo Song» e, sovente, favorendo l'attribuzione del proprio stesso titolo all'edizione italiana della pellicola cui erano destinate. Ne abbiamo un esempio significativo nel *passo doppio* «Abbasso le donne», composto da Alfonso Salerno (musica) e Tullo Gramantieri (testo), inciso il 22 novembre 1946 su un 78 giri «Cardboard Durium» nell'interpretazione di Sergio Renda, e inserito nella omonima *compilation* di corti di Stanlio e Ollio, circolata nei cinema italiani a partire dal 1947. Un altro aspetto di questa meticolosa opera di mediazione

segue a pag. successiva

Spartito di "A Zonzo" (Morbelli-Filippini) dal film "I diavoli volanti" con Stan Laurel ed Oliver Hardy (1942)

Spartito di "Abbasso le donne" (Salerno-Gramantieri), dal film omonimo con Laurel e Hardy, illustrato da Scarioni (1947, Edizioni Leonardi-Milano)

Derek Fortrose Allen, primo doppiatore italiano ufficiale di Oliver Hardy

Paolo Canali, uno dei primi doppiatori ufficiali di Stan Laurel

14 *È il tamburo principal della banda d'Affori/ che comanda cinquecentocinquanta pifferi/che passion, che emozion,/quando fa "Bom bom"/guarda qua mentre va/le oche fan "... Qua qua..."/Le ragazze nel vederlo diventan timide/lui confonde il Trovator con la Semiramide/"... Bella figlia dell'amor/schiavo son, schiavo son,/de' vezzi tuoi".*

15 *Si coglie l'occasione per esprimere gratitudine all' amico M°Paolo Venier, di Trieste, appassionato cinefilo, studioso e musicista, per il prezioso apporto conferito alla presente ricerca nella puntuale e competente opera di riconoscimento delle canzoni inserite nei film.*

16 *Cin cin, che bel oè oè oè/cin cin, che bel oè oè oè/avanti indré/avanti indré/che bel divertimento,/avanti indré/avanti indré/la vita e' tutta qua!*

17 *Guardo gli asini che volano nel ciel / ma le papere sulle nuvole si divertono a fare i cigni nel ruscel / bianco come inchiostro / Vanno i treni sopra il mare tutto blu/ e le gondole bianche sbocciano nel crepuscolo sulle canne di bambù/ du du du du du/ Queste strane cose vedo ed altro ancor/ quando ticchete ticchete ticchete ticchete ticchete/ sento che è guarito il cuor dall'estasi d'amor.*

18 *Vado a Zonzo, dove il cielo è sempre blu;/odo i passeri /che svolazzano /sopra gli alberi/e mi cinguettan di lassù.../ Quanta poesia!.../Vado a Zonzo col mio cuore sognator/e gironzolo/per i viottoli/dove olezzano/sulle prode mille fior/e parlano d'amor.*

segue da pag. precedente

tra culture è costituita dai cosiddetti «inserti», raccordi tra due inquadrature che consentivano agli spettatori del Bel Paese di vedere nei film stranieri, e non solo in quelli di Laurel & Hardy, scritte in italiano. Quando nella pellicola originale americana comparivano alcune scritte in campo lungo, su di un palazzo, un cartello stradale o sul cancello di un giardino, gli stessi tecnici ed operatori incaricati di comporre i titoli di testa dell'edizione italiana eseguivano un primo piano della sola scritta, e, curando di imitare la materia sulla quale era stampata, vi traducevano in italiano le parole, spesso, ancora una volta, apponendovi adattamenti più o meno significativi. Queste scritte venivano poi sostituite dal montatore a quelle in lingua originale. Così nella comica *The Music Box*, del 1932, il motto della ditta di trasporti di cui Stanlio e Ollio sono soci, e che nella versione americana suona: «Laurel and Hardy Transfer Company, Foundred 1931. *Tall Oaks from Little Acorns Grow*», nella versione italiana antologica del 1947, intitolata *Piano...forte*, diviene: «Stan Laurel & Oliver Hardy, Trasporti a domicilio,

Foto busta delle due pastiche di comiche "Allegri poeti"e' "Vascello stregato" (1959), in cui era inclusa la versione italiana di "Tit for Tat".

Casa fondata nel 1947», con una sagace mutazione delle coordinate temporali effettuata al fine di "attualizzare" la pellicola per gli spettatori coevi. Nella successiva riedizione del 1957 (*Scale...musicali*), tale cartello viene curiosamente riscritto, così da poter apparire contemporaneo agli occhi dello spettatore di qualsiasi epoca, anche molto posteriore: «Laurel & Hardy – Trasporti, Casa fondata oggi - Dalla spilla al transatlantico»! In altri casi si trattava di titoli di giornale che potevano essere eseguiti incollando il titolo tradotto su un comune giornale o facendo stampare appositamente il titolo e in caso il testo. In tal modo i film stranieri entravano pienamente a far parte della cultura italiana, e soprattutto quelli degli irripetibili Stan Laurel e Oliver Hardy, catturando i favori di un pubblico il quale – caso più unico che raro – continua tuttora a vedere i loro capolavori non come pezzi archeologici bensì come opere vive di due della risata considerati, a tutti gli effetti, eroi «nazionali».

Enzo Pio Pignatiello
e Andrea Benfante

Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Fondazione Cineteca di Bologna

Pasolini e Dostoevskij

XXXIII edizione Premio Pier Paolo Pasolini 2017

CENTRO STUDI
ARCHIVIO
PIER PAOLO PASOLINI

Il Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna, fondato da Laura Betti, organizza e coordina da tredici anni le edizioni dei Premi assegnati alle tesi di laurea e di dottorato dedicate all'opera del grande poeta e regista. Fu la stessa Betti a creare questo riconoscimento negli anni '80, quando il Fondo Pasolini da lei presieduto aveva sede a Roma. Nel corso del tempo il Premio ha svolto la funzione di valorizzare le ricerche e il lavoro di giovani laureati o dottorandi che spesso hanno successivamente proseguito in modo brillante le loro attività nell'ambito degli studi pasoliniani. Quest'anno, la Giuria della XXXIII edizione dei Premi Pier Paolo Pasolini, composta da Marco Antonio Bazzocchi (studioso dell'Università di Bologna, che presiede la giuria stessa), Luciano De Giusti (Università di Trieste), Massimo Fusillo (Università di L'Aquila), Hervé Joubert-Laurencin (Université Paris Nanterre) e Peter Kammerer (Università di Urbino) ha deciso all'unanimità di assegnare il premio alla tesi di laurea «Due esseri astratti su un aerostato». Pasolini e Dostoevskij, di Lavinia Mannelli, che è stata discussa all'Università di Pisa - Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica. Come scrive l'autrice nell'introduzione, la tesi intende "indagare il rapporto di Pasolini con un altro suo decisivo maestro, Fëdor Dostoevskij, uno scrittore che Pasolini legge con particolare attenzione fin da giovane, dagli anni del bolognese Portico della morte, e che col passare degli anni ama di un amore sempre più maturo e autonomo. Si tratta di un rapporto ambiguo e problematico, come quello con tutti i punti di riferimento pasoliniani, letterari e non, e in generale con il concetto stesso di tradizione, sondando il quale si possono chiarire alcuni degli elementi della poetica dell'ultima fase artistica di Pasolini, dalla fine degli anni Sessanta alla morte. A dire il vero, come quella di molti altri intellettuali di sinistra suoi contemporanei, anche la poetica pasoliniana è motivata da riferimenti all'intera realtà letteraria e saggistica russa (in particolare a Gogol', Mandel'štam, Majakovskij, così come ai formalisti Sklovskij e, almeno in prima battuta, Jakobson); tuttavia non è convenzionale il ruolo che svolge, ad esempio, la citazione da Mandel'štam («Col mondo del Potere non ho avuto che vincoli puerili») che Pasolini pone in epigrafe a *Petrolio*." La cerimonia di premiazione ha avuto luogo venerdì 15 dicembre presso la Sala Officinema - Mastroianni del Cinema Lumière a Bologna. Il premio è stato consegnato a Lavinia Mannelli da due membri della Giuria, Marco Antonio Bazzocchi e Hervé Joubert-Laurencin che hanno anche illustrato le ragioni della scelta della giuria, legata alla qualità e alla profondità della tesi di laurea vincitrice. La serata è proseguita con la proiezione del film *Medea* (1969) che Pier Paolo Pasolini ha liberamente tratto dalla tragedia di Euripide e che costituisce l'unica prova cinematografica di Maria Callas.

DdC

A sx Roberto Chiesi, responsabile del Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna; Lavinia Mannelli, la premiata e i due giurati Marco Antonio Bazzocchi e Hervé Joubert-Laurencin (foto di Roberto Gerace)

Jim & Andy: The Great Beyond

Presentato e applaudito alla 74ª Mostra Cinematografica di Venezia Fuori Concorso e ora disponibile su Netflix, Jim & Andy: The Great Beyond – Featuring a Very Special, Contractually Obligated Mention of Tony Clifton (questo il vero titolo completo) è la traccia della folle interpretazione di Jim Carrey, che per tutte le riprese di Man on the moon non è mai uscito fuori dal personaggio di Andy Kaufman

Giulia Marras

Poco meno di vent'anni fa, nel 1999, l'acclamato regista ceco Miloš Forman, premio Oscar per *Qualcuno volò sul nido del cuculo* e per *Amadeus*, solo per citare i più noti, intraprende un'avventura con Jim Carrey, personaggio lontano da lui anni luce, la faccia di gomma, lo scemo e più scemo, la maschera che aveva conquistato Hollywood con la comicità tutta mimica ai limiti nel nonsense. Infatti Forman all'inizio esita, non vuole prenderlo in considerazione per la parte che ha in mente; solo l'anno prima Carrey è stato sdoganato nel ruolo drammatico e rivoluzionario in *The Truman Show*, evidentemente non basta. Così il miliardario Ace Ventura torna a fare una cosa che non faceva da anni: il provino. Ed è mettendo insieme un vero e proprio repertorio filmato, che ottiene il ruolo di Andy Kaufman in *Man on the moon*. Lo conosce bene, Carrey, l'attore più antihumour che la recente storia della televisione americana aveva conosciuto, e lo conosce da sempre. Dal momento in cui Forman accetta di assegnargli la parte, "quello che è accaduto dopo" racconta lo stesso Carrey in *Jim&Andy* "era oltre il mio controllo". Ciò che è accaduto dopo, appunto, è raccontato nel documentario di Chris Smith: Jim Carrey è diventato Andy Kaufman per tutta la durata delle riprese, davanti e dietro la telecamera. Grazie ai materiali di backstage girati dalla fidanzata di Kaufman e Bob Zmuda, suo celebre collaboratore e autore, e rimasti per 20 anni nelle mani della Universal "per paura che Carrey potesse apparire come uno stronzo", Smith racconta l'incredibile trasformazione dell'attore più pagato di Hollywood d'allora nel comico americano più folle e incompreso degli anni '70 e '80, nonché del suo alter-ego Tony Clifton. Scomparso prematuramente a soli 35 anni, Kaufman aveva riscritto le regole della stand up comedy, sovvertendo ogni precedente canone con un carattere timido e una serie di personaggi apparentemente inetti: Latka, lo straniero, non sapeva fare quasi niente, a parte una perfetta imitazione di Elvis Presley; il ventriloquo non sapeva far parlare i suoi burattini senza muovere le labbra; Tony Clifton insultava e basta; da wrestler, perdeva. Quello che gli interessava suscitare nel pubblico non era tanto la risata, quanto la confusione. Situazionista apolitico e solitario, performer eclettico – suonava diversi strumenti musicali – e inintelligibile, Kaufman per scontentare le richieste dei suoi spettatori leggeva *Il grande Gatsby* dall'inizio alla fine, in una serata; non si presentava agli eventi già concordati e al suo posto compariva Tony Clifton; tutto ciò che faceva era disattendere le aspettative, senza compiacere mai. Ma la sua fama di attore allucinato e incomprensibile ai più non arrivò al riconoscimento vero del genio, se non diversi anni dopo la sua morte: la sovversione ad Hollywood non paga, e questo Jim Carrey lo sa bene, tanto che durante la conferenza stampa di presentazione a Venezia dichiarò: *"Alla mia epoca io volevo distruggere Hollywood, non volevo farne parte. [...] L'onestà è sovversiva, perché se sei autentico è più difficile per gli altri riuscire ad indossare una maschera." Con Man on the moon, Carrey si cala totalmente nel dadaismo kaufmaniano, riuscendo a disorientare persino l'istituzione Miloš Forman: quella di Jim&Andy è la storia di un'interpretazione fuori dall'ordinario – certamente non l'unica che vede l'attore stare sempre nel personaggio – e molte altre cose: un atto di fede verso l'arte e il mestiere della recitazione, la testimonianza speciale di un ritorno in vita (Carrey, nei panni di Andy, parlò con molti dei suoi familiari) e in un ultimo la riflessione sull'essere qualcuno, su quale individuo scegliamo di essere ogni giorno e sulla fragilità di ognuna di queste individualità. Il documentario è infatti composto anche da un'intervista al Jim Carrey di oggi, cinquantacinquenne, e si trasforma inoltre in un'occasione per ripercorrere la sua carriera e ripensarla grazie anche agli occhi e al cuore di Andy Kaufman che si sono impossessati di lui in quei mesi. Durante gli ultimi giorni di riprese, in cui si giravano i momenti della malattia e del disperato tentativo di guarigione da un santone filippino, Andy sta per morire di nuovo; sta lentamente abbandonando il corpo di Jim e non vi farà mai più ritorno. "Ho dovuto capire chi ero ancora una volta. Non riuscivo a ricordare più cosa ero, cosa pensavo. Ero di nuovo tornato nei miei problemi". Allo stesso tempo, Jim Carrey è diventato un personaggio inintelligibile di per sé: dalle scelte non sempre coerenti, altissime e bassissime (Eternal sunshine of the spotless mind e Number 23), stupisce questa sua nuova versione matura e spirituale, per quel suo predeterminismo un po' magico e ingenuo, che lo vede per esempio scriversi da solo un assegno da 10 milioni di dollari, molto prima di guadagnarli davvero con The mask; ma rientra ormai nella sua lucidissima depressione in cui è finito nel momento in cui ha smesso di essere Andy Kaufman. Questo documentario certamente non aiuta a capire di più nessuno dei due: anzi, certi momenti rimangono ancora avvolti nel mistero e nell'incertezza; sicuramente però è una testimonianza audiovisiva di come il cinema, e l'arte in genere, sia anzitutto un lavoro in cui il sé non è che un tramite per raccontare la storia di altri – forse allora non troppo diverso dagli altri lavori – ma anche un'esperienza surreale, mistica e fuori dal tempo, in cui i morti tornano a vivere, il passato è di nuovo presente, la leggenda è realtà. Da sempre circola la voce che Andy Kaufman non sia mai morto, coerentemente al suo tipo di comicità, e tramite un'operazione chirurgica sia diventato... Jim Carrey.*

Giulia Marras

La vendetta postuma della contessa Cini

Lyda Borelli in mostra: alla "sua" Fondazione veneziana, e non solo

Nuccio Lodato

Ha chiuso i battenti a Venezia il 15 novembre (dopo esservi stata inaugurata il 1° settembre, in coincidenza con la rassegna del Lido) la mostra *Lyda Borelli primadonna del Novecento*, alla Galleria di Palazzo Cini sul Canal Grande. Nel pomeriggio del 4 settembre era stato proiettato alla Fenice, introdotto da Matteo Pavesi e accompagnato da un trio femminile che ha eseguito il commento musicale originale, eccezionalmente composto da Mascagni, *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, nel centenario della realizzazione. In concomitanza, Alinari ha pubblicato il bel volume anche fotografico *Il teatro di Lyda Borelli*, curato da Maria Ida Biggi (direttrice dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini di Venezia) e Marianna Zannoni. E a Milano la Cineteca Italiana, cui si deve la conservazione del nitrato originale che ha reso possibile il recupero proprio di *Rapsodia satanica*, ha dedicato all'attrice una retrospettiva, comprendente anche *Ma l'amor mio non muore!* di Caserini (1913: la Cineteca di Bologna aveva a sua volta editato, nel centenario dell'uscita, un esemplare dvd del film d'esordio della

Lyda Borelli e Mario Bonnard in "Ma l'amor mio non muore!" (1913) di Mario Caserini

grande attrice teatrale) e *La donna nuda* di Gallone (1914). Tre dei soli tredici titoli cui la proto-diva diede vita nell'effimero quinquennio della sua attività per lo schermo, prima del ritiro dalle scene impostole nel 1918 dal matrimonio con l'industriale ferrarese Vittorio Cini (che nel 1940 Mussolini avrebbe elevato alla dignità di conte di Monselice...). Difficile dire se la rinuncia le fosse stata chiesta dal neoconsorte (che comunque avrebbe poi tentato di far sparire materialmente dalla circolazione tutti i suoi film: c'è voluto tutto il buzzo buono dei cinetecari europei e non per recuperarne...) o abbia costituito il «dedicarsi esclusivamente all'attività di moglie e madre, una scelta di grande pudore», come ha scritto il presidente della Fondazione, Giovanni Bazoli, introducendo la mostra. Certo è che, in qualche modo, oggettivamente, l'insieme di queste iniziative, e in particolare la mostra Cini, hanno costituito una sorta di postuma rivalsa della grande attrice, scomparsa nel 1959, rispetto al tentativo di "cancellazione" dei suoi film messo in opera dall'altolocato neo consorte dopo il loro matrimonio.

*****

Quando si traccia mentalmente il binomio Venezia-cinema, il pensiero corre subito al Lido e alla sua Mostra annuale a cavallo tra agosto e settembre, che, per ragioni ardue a definirsi, ormai da molti anni i media italiani cartacei e non italiani gonfiano a dismisura, addirittura prima del tempo (Rai, cointeressantissima, in testa...). E chi è curioso del passato ricorda subito, di riflesso, Giuseppe Volpi (1877-1947), il gerarca fascista, a sua volta elevato da Mussolini a conte di Misurata nel 1925, per i "meriti" acquisiti da triennale governatore della Tripolitania, e simultaneamente al dicastero delle Finanze. Fu che inventò nel 1932 la futura Mostra, nata come "Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica" sulla terrazza proprio dell'Excelsior da lui acquisito e rilanciato a ventiquattro anni dall'inaugurazione. Alla sua memoria restano tuttora legate le omonime coppe destinate ai migliori attori protagonisti, che furono poi consegnate pomposamente, nella cerimonia di chiusura con premiazione, dal figlio Giovanni per numerosissime edizioni. Quest'anno purtroppo il settantanovenne conte di Misurata jr, che risiede fiscalmente a Ginevra, ha invece dovuto accontentarsi della notorietà rinnovatagli dal sequestro cautelare del palazzo sul Canal Grande, per l'accusa di evasione fiscale per miliardi mossagli dalla magistratura veneziana. Oggi che, complici appunto RAI, tv altre, quotidiani disponibili e ragioni di Immagine e Comunicazione, la cerimonia finale è diventata un'interminabile, tediosa brutta copia della "notte degli Oscar", offerta se possibile ancora con maggior sussiego (più inutili sono soltanto le conferenze stampa mattutine di autori e attori...) le cose

non vanno più così, e consentono di allargare un po' lo sguardo a un altro, più ampio e decisivo binomio nella vicenda culturale novecentesca della città lagunare: quello Venezia-Cultura. Dove a emergere è appunto il nome dell'altro

Giuseppe Volpi, Conte di Misurata, imprenditore. Massone, fascista, colonialista, governatore della Tripolitania italiana, Ministro delle finanze e presidente di Confindustria dal 1934 al 1943, principale promotore della 1ª Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica

neo-conte di conio mussoliniano: Vittorio Cini (1885-1977), il consorte di Lyda, in un certo qual senso l'"allievo" di Volpi: emulo imprenditorialmente e politicamente parlando dell'altro, fino a diventare commissario per la mancata Esposizione Universale romana del '42, troncata dalla guerra, e ministro delle Comunicazioni con Mussolini nell'ultimo semestre del suo governo. Successiva la riabilitazione postbellica e la strameritoria successiva Fondazione culturale, in memoria della tragica scomparsa del figlio Giorgio (che lo aveva avventurosamente sottratto alla prigionia in Germania), tuttora straordinariamente attiva e dinamica. Volpi e Cini: quasi un'endiade indissolubile, nella vita veneziana e nazionale (ma anche europea, e anche... africana) tra le due guerre: anche il primo era stato, come si è accennato, ministro delle finanze con Mussolini tra il '25 e il 28. Non è questa la sede per approfondire cosa abbia significato economicamente e politicamente, a livello di imprenditoria e di fascismo, il "gruppo di Venezia". La commercializzazione spinta dell'energia elettrica, l'impulso al porto di Marghera, i grandi alberghi lagunari, il mondo delle assicurazioni, il raccordo strettissimo tra Confindustria e regime, furono gli snodi essenziali della carriera e dell'attivismo di Giuseppe Volpi e di Vittorio Cini.

*****

Quando nel 1913 Lyda Borelli sceglie di esordire nel cinema agli ordini di Caserini col soggetto originale di *Ma l'amor mio non muore!*, ha ventinove anni ed è considerata la più promettente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

primattrice giovane della prosa italiana, favorita anche dal momentaneo ritiro della Duse, a fianco della quale aveva già recitato otto anni prima eccezionalmente nella *Fernanda* di Sardou, a fianco del suo mentore e maestro Virgilio Talli. Classica figlia d'arte, sulle tavole del palcoscenico film da piccolissima, nel 1912 era già capocomica e aveva alle spalle successi raccolti in tournée in Spagna e nell'America ispanofona. La sua carriera scenica non si sarebbe interrotta per il successo cinematografico, che entusiasmò anche il ventiduenne Gramsci, ma continuò in parallelo a quella sullo schermo, fino al matrimonio, intervenuto a Gavorrano appunto nel 1918. Ritiratasi rigorosamente a vita privata, trent'anni dopo avrebbe dovuto sopportare la durissima prova della morte tragica in un incidente aereo del figlio trentunenne Giorgio (1949). Nel 1921, quando la Duse –che aveva interrotto la propria lunga ma temporanea attività per girare nel '16 un singolare film, *Cenere* dal romanzo della Deledda, diretto e anche interpretato da Febo Mari- tornò sulle scene per l'ultimo triennio della sua vita, la Borelli, che da altrettanto tempo se ne era allontanata, era ancora ricordata come una tra le maggiori interpreti teatrali dell'epoca. Quella straordinaria e alacre studiosa dell'attorialità muta che è Cristina Jandelli le aveva già dedicato pagine fondamentali nei suoi "Le dive italiane del muto" (2006), ma ha aggiunto al suo riguardo dettagli illuminanti nel più recente "L'attore in primo piano" (2016), definendola "attrice di tradizione", ovvero di illustre radice teatrale in quanto nata da attori, come la collega-rivale Pina Menichelli e la statunitense Neil Kimball: «Con *Ma l'amor mio non muore!* nasce in Italia il *diva film*, sorta di "genere" interamente costruito sulla centralità dell'interprete femminile. Centralità dell'attrice, non del personaggio, che viene opportunamente modellato per dare rilievo alla sua performance. Una vasta e differenziata gamma di interpreti dà vita a un nuovo fenomeno spettacolare di brevissima durata che raggiunge il proprio massimo splendore nel triennio bellico e non sopravvive alla fine del decennio». Sono non a caso proprio gli anni governati dalla magìa Borelli: «Lyda Borelli adorava la fotografia morbida del suo operatore personale, Giovanni Grimaldi. [...]. Condivideva il proprio stilista di fiducia con Eleonora Duse: per entrambe Mariano Fortuny disegnò abiti, fra cui i famosi *delphos* privi di cuciture, lasciati morbidamente cadere sul corpo in un'epoca in cui il busto era per la maggior parte delle donne eleganti un obbligo ineludibile. Nella vita privata, Lyda Borelli fu tra le prime donne a indossare la *juppe-culotte*, la prima gonna pantalone della storia. [...] La sua recitazione appare una personale, inimitabile declinazione del simbolismo dalle venature preespressioniste ma anche eco di uno stile teatrale ben definito: il suo apprendistato con la Duse delinea una nuova maniera ereditata dal teatro e assunta dal cinema italiano come propria. Si rivela nell'attitudine meditativa, assorta e posatrice, ma a tratti caricata e sovraesposta. Lunghe stasi, rapide esplosioni motorie». Delle peculiarità della propria arte schermica secondo il gusto di allora (ma innegabile ahimé che oggi, anche per un patito del muto come chi scrive, la visione ad esempio di *Ma l'amor mio non muore!* sia una prova piuttosto impegnativa...) la Borelli era del resto assolutamente consapevole, come rivela questo suo articolo del 1916, "Bellezza ed eleganza", pubblicato dalla rivista dell'epoca «L'Arte Muta» e ripreso dalla Jandelli: «Per me questo rapporto tra la bellezza e il cinema si concentra soprattutto nelle mani e negli occhi. E' incredibile, per chi non lo provi da attore, quale sensazione noi cerchiamo di trasmettere al pubblico attraverso il moto delle mani e la mobilità significativa degli occhi. È tutto un lavorio di concentrazione per dare vita agli arti e luce spirituale allo sguardo. Mani e occhi -anche più della dolorosa virtualità della bocca- sostituiscono tutta l'infinita varietà della gamma vocale, foggiano il suono dello spavento, toccano il grido della disperazione, rendono il bramito dell'odio, si ammantano della dolcezza, della pietà, si inebriano d'amore. Non vivono soltanto nella loro funzione di centri nervosi, ma incidono in un gesto o in un bagliore ciò che la parola dovrebbe dipingere». Non è, se letto con attenzione, un testo da poco: soprattutto l'analisi delle virtualità specifiche del muto nella seconda parte (tenendo anche conto degli enormi progressi artistici che il movimento avrebbe sortito nel decennio successivo) è profonda, assolutamente all'altezza del miglior dibattito teorico sul problema di allora e di dopo.

Lyda Borelli ritratta mentre, da Salomè, bacia la testa mozzata del Battista (foto di Mario Nunes Vais)

*****

Mi consento a questo punto, a destinazione esclusiva dell'eventuale lettore masochista che abbia ancora voglia di proseguire, una telegrafica digressione/confessione personale. Non sono riuscito, a oltre quarant'anni dalla prima volta, ad avere un rapporto particolarmente entusiasta con la Mostra, ma forse ancora di più col Lido che la ospita. Reggerne l'intera durata non è mai stato francamente alla mia portata: non l'ho mai preso in considerazione, neppure negli anni di maggior "convinzione", oggi remoti. Non reggerei quattro film al giorno, vado già in apnea al terzo, ma meglio due: c'è più rispetto per il testo e il lavoro di chi gli ha dato vita. Tutte le volte in cui l'ho seguita per alcuni, limitati giorni, sono stato constantemente perseguitato dalla tentazione, spesso rapidamente vincente, di abbandonare l'angusta e sovraffollata zona PalaCinema/Excelsior e portichetto stento ora di temporary stores che li congiunge, per raggiungere S.M. Elisabetta e riguadagnare la città, per le troppe cose... temporanee e permanenti che mi restavano (e ancora mi restano e mi resteranno, ahimè!) da vedere. Ricordo ad esempio la mattina dell'edizione 2009 in cui abbandonai precipitosamente il Lido, spiegando agli amici sconcertati -eppur cinéfili!- che raggiungevo l'isola di San Giorgio per partecipare, proprio alla Fondazione Cini, alla "vision" dedicata da Peter Greenaway alla copia lì esistente (l'originale, pur destinato proprio a quel refettorio palladiano, lo asportò Napoleone...) delle Nozze di Cana di Paolo Veronese. Mi guardavano come se mi avesse dato di volta il cervello (non era una mattinata memorabile per offerta di proiezioni...) e non sapessero chi fosse Greenaway. Ma sapevo bene io a cosa andavo incontro, perché ero già rimasto estasiato due anni prima dal suo Peopling the Palaces alla recuperata reggia di Venaria. Proprio a lui dovevo del resto, come tanti, una delle massime emozioni veneziane, l'essere rimasto folgorato dai Misteri del giardino di Compton House nell'82 (l'altra analoga la piazzerei tre anni dopo: Tangos di Solanas in una proiezione mattutina semideserta). Ulteriori indimenticabilità lagunari furono... extraschermo: il presentare, con la Cineteca omonima di Genova e l'impagabile Angelo Humouda, ad uno ad uno i corti di Griffith alla Biograph per una settimana in sala Volpi, a Palazzo appena riaperto dopo anni nel '75, avendo quotidianamente spettatori fedelissimi di prima fila anche Ruggero Orlando e Macha Méril. La tavola rotonda organizzata da Bolzoni sul cinema spagnolo dopo Franco. Il rischiare letteralmente la pelle nella calca per entrare a vedere Novecento in Sala Grande nel '76. L'ovazione a Bergman al suo ulteriore Leone dell'83. Quello alla carriera consegnato proprio da Bertolucci a Bellocchio nel 2011: la mia ultima Venezia al Lido, dopo le incaute conferenze stampa di presentazione di "Ring!" all'Excelsior dal 2008 al 2010, che potendolo cancellerei. Quest'anno credo di aver battuto ogni record: mia moglie Loretta ed io eravamo... veneziani proprio nei giorni della rassegna, ma abbiamo finito per non mettere piede al Lido, tutti assorbiti da altre visite e destinazioni. In compenso avevamo avuto, qualche settimana prima, il dono-illuminazione inatteso di vedervi Clint Eastwood in carne e ossa all'opera nella stazione S. Lucia per le riprese del suo prossimo The 15:17 to Paris, annunciato in uscita per il 22 febbraio. Speriamo continui ad essere bellissimo come i precedenti!

Nuccio Lodato

La lezione di Nola Darling: cosa (non) è una donna

"I would like you to know the only reason I'm doing this is 'cause folks think they know me. They think they know what I'm about, and the truth is, they don't know me."

Ilaria Lorusso

Chi parla è Nola Darling, giovane artista di Brooklyn, affascinante, intelligente, decisa. La serie comedy *She's gotta have it*, remake dell'omonimo film (1986) di Spike Lee e diretta dallo stesso autore, comincia così, con Nola che rompe la quarta parete e ci parla direttamente, puntandoci addosso i suoi occhi verdi. Si presenta senza giri di parole, lei è fatta così e ci è chiaro già da questo primo momento, quando espone da subito qual è lo scopo del suo racconto: dire la sua verità. Dirla a noi che la guardiamo, alle persone che fanno parte della sua vita, ma anche a se stessa, perché nonostante la fermezza del suo carattere e dei suoi ideali Nola si trova in una crisi identitaria profonda, che è un po' la stessa che ogni donna sta attraversando oggi, in questo preciso momento. Nola non è una ragazza come tante e come tale ha il coraggio di tirarsi fuori dalle convenzioni sociali e osare, vivendo la sua vita come preferisce. L'esempio più lampante di questo atteggiamento è la sua scelta, affatto celata ma anzi dichiarata apertamente e senza vergogna, di intrattenere relazioni poliamorose con tre uomini diversi. Al contrario di Nola, questi tre uomini vengono descritti in modo superficiale e stereotipato, e l'intento autoriale sembra esplicitamente quello di voler ribaltare i ruoli e far subire loro quello che solitamente, nel mondo dello spettacolo, spetta ai personaggi femminili. Ciascuno dei partner si è fatto una propria idea di quello che Nola è e dovrebbe essere e in tutti i modi prova a persuaderla a conformarsi alle proprie convinzioni, non ascoltando e non comprendendo quello che lei vuole. E non per cattiveria, ma per semplice abitudine (una di quelle nocive e dure a morire), la ragazza diventa per ognuno di loro un oggetto da possedere e avere tutto per sé a tutti i costi, senza mediazioni né condizioni, da "proteggere" anche quando ciò non è richiesto, emblematico l'episodio *#LittleBlackDress*, in cui un semplice vestito nero diventa il pretesto per rendere Nola un oggetto puramente sessuale, e i tre senza neanche rendersene conto, dunque pensando di non far nulla di male, riescono a farla sentire inadeguata e colpevole per il semplice fatto di avere un corpo. Oltre a questi gesti di discriminazione "ordinari", commessi da persone a lei vicine, Nola ci racconta di un fatto gravissimo che, alla luce di ciò che è accaduto negli ultimi tempi (il caso Weinstein, il movimento #metoo e l'ondata di denunce che ne è derivata), è condiviso da un numero spaventosamente cospicuo di donne: una sera, tornando a casa, Nola viene brutalmente molestata e insultata per non aver ceduto a quelle che qualche uomo medio ad oggi considererebbe semplici avances. *She's gotta have it* è una serie uscita proprio nel momento giusto e che parla dei temi giusti: la necessità del femminismo alla luce del modo in cui le donne vengono viste e trattate dal resto del mondo. Non lo fa con termini e discorsi estesi e dettagliati, anzi, alle volte la rappresentazione può risultare eccessivamente didascalica e i comportamenti dei personaggi pleonastici, cliché un po' stucchevoli. Eppure questo linguaggio è intenzionale, perché gli autori non intendo restituirci una riflessione univoca e già bell'e pronta, ma piuttosto stimolarne una nuova, creare una discussione, aiutare il pubblico a comprendere in modo relativamente semplice alcuni dei temi più scottanti e fondamentali dei nostri tempi: la discriminazione di genere e razziale, l'avvento della presidenza di Trump e la reazione della gente, la gentrificazione del quartiere di Brooklyn, l'accettazione di se stesse da parte delle donne impedita dagli standard di bellezza imposti dalla società moderna, la libertà sessuale contro il bigottismo ormai radicato nella nostra mentalità – persino allo spettatore più progressista quello che fa Nola Darling farà storcere il naso, ma va bene così. *She's gotta have it* vuole provocarci, mostrare situazioni anche portate all'estremo, cosicché lo spettatore intraprenda la stessa riflessione di riscoperta di sé e delle proprie convinzioni, condividendola con la protagonista. Nola Darling non è perfetta, è molto lontano dall'esserlo. È molte volte egoista, testarda, imprudente, non si accorge che alcune sue azioni possano fare del male a chi le sta accanto. E proprio per questo è il personaggio perfetto per portare avanti questa riflessione: qualsiasi persona vi si può riconoscere, a prescindere dal sesso o dalla provenienza. Ma soprattutto, Nola Darling sa cosa vuole: essere se stessa senza limiti, senza dar conto a nessuno delle sue azioni, anche uscendo dagli schemi che, in fondo, non avrebbero mai dovuto diventare così importanti da condizionare l'esistenza stessa delle donne e di tutti. E con la sua arte mette nero su bianco quello che una donna non è e non dovrebbe mai più essere: "una donna non è il *vostro* tesoro, né la *vostra* puttana". È un essere umano, e non è proprietà di nessuno fuorché di se stessa.

"She's Gotta Have It" serie televisiva statunitense creata da Spike Lee per Netflix e basata sul film del 1986 "Lola Darling" diretto e interpretato da Spike Lee.

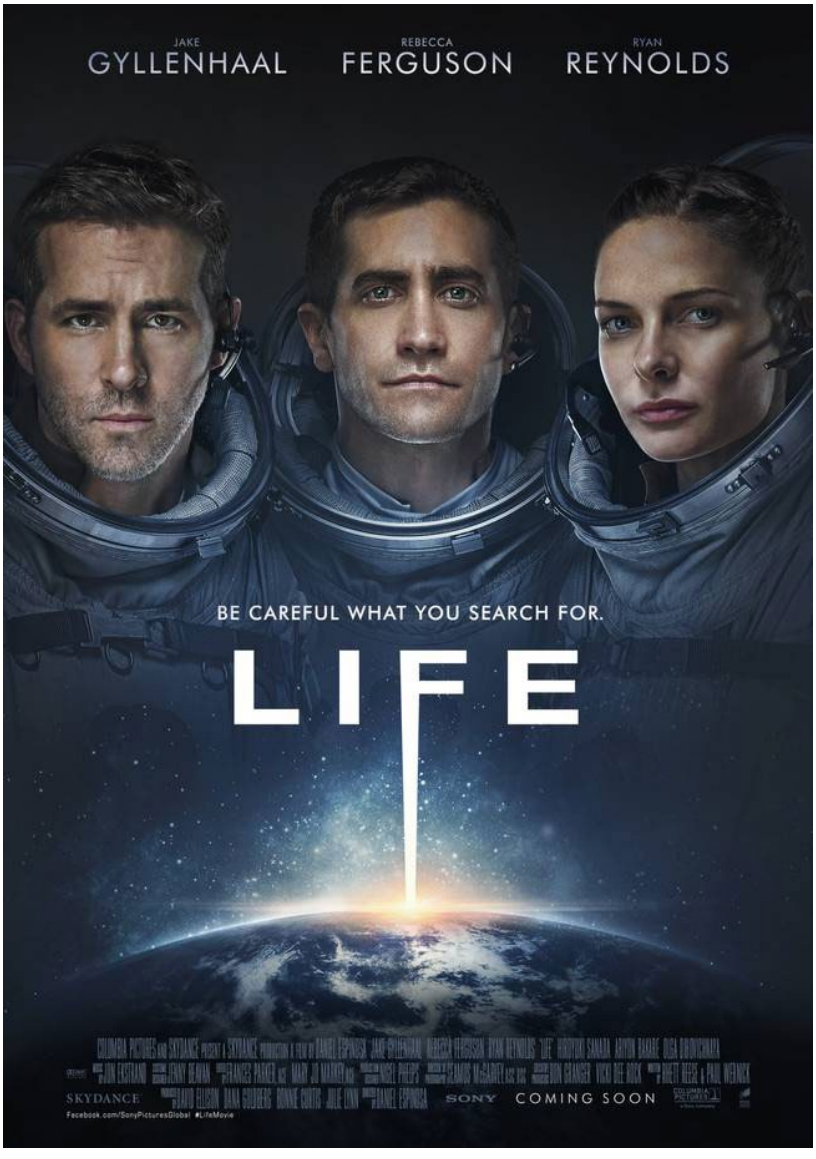
"Lola Darling" (1986), scritto, diretto e interpretato da Spike Lee, il lungometraggio d'esordio del regista.

Ilaria Lorusso

La scienza esatta di Gravity e l'angoscia di Alien si uniscono in Life

Giacomo Napoli

Ecco un bell'esempio di cosiddetto B-Movie, cioè di una pellicola anche molto buona e certamente ben fatta ma di genere, manierata e senza la pretesa di stupire troppo o di approfondire aspetti psicologici profondi o persino tarkovskijani. Il film è "Life", uscito nel 2017 e diretto da Daniel Espinosa, regista di maniera, già visto all'opera con il bel thriller "Il bambino numero 44" del 2015. Espinosa non è un grande regista e dubito personalmente che passerà alla storia ma, come tanti mestieranti del suo calibro, è un ottimo artigiano, capace di confezionare un'opera come questa, spettacolare e inquieta al tempo stesso, citazionista eppure in buona parte originale, supportata da una tecnologia di post-produzione talmente avanzata da poter mostrare qualunque cosa e da un montaggio asciutto, efficace e ben congegnato nei ritmi e nel crescendo. Sapientemente, più come un lavoro di team che come l'exploit di un singolo grande artista, la regia riesce a mantenere la tensione per tutta la durata dell'opera, facendo crescere l'appeal del film in un climax di sempre maggiori suspense e nervosismo; al tempo stesso evita di scadere nelle solite scarse ed ormai abusate soluzioni come gli onnipresenti jump-scares e riesce a regalarci un prodotto molto agrodolce, incrociando principalmente la tecnica impeccabile di "Gravity" e l'ansia continua di "Alien" (senza purtuttavia pretendere né di raggiungere la perfezione del primo né la profondità psicologica angosciante del secondo). Gli attori tengono il passo, dal sempre più convincente Jake Gyllenhaal, bravo in qualsiasi ruolo, allo spaccone Ryan Reynolds il quale, smessi i panni del supereroe, viene qui esposto nei panni di un personaggio molto umano e convincente. Ma passiamo alla trama, la vera protagonista dell'opera, qui volutamente mistificata dagli effetti speciali e dal taglio quasi documentaristico. L'intero film è ambientato all'interno della ISS, la Stazione Spaziale Internazionale e il tempo della storia potrebbe benissimo corrispondere al nostro presente. Dopo una prima mezz'ora di presentazione dei personaggi e di disamina di quell'ambiente così particolare, con la sua assenza di gravità e le sue scorte di aria e carburante sempre razionate, il film comincia a prendere mordente. Inizialmente veniamo avvolti dalle cromature e dalle consolle al led della ISS, coronata di pannelli solari iridescenti e quieta nella sua lenta orbita attorno al pianeta. Poi, all'arrivo di un satellite di ritorno dalla raccolta di campioni sul suolo marziano, ecco sorgere il vero perno della vicenda, che finora sembrava un documentario istruttivo sulla vita nello spazio. Infatti il campione di terreno del pianeta Marte cela una sorpresa: un batterio o comunque un organismo unicellulare che torna in vita grazie all'intervento dovizioso degli scienziati terrestri: la vita extraterrestre è stata finalmente trovata e sulla Terra si festeggia. Peccato soltanto che l'organismo, anziché restare nella forma di batterio, cominci rapidamente a crescere e a moltiplicarsi, assumendo ben presto l'aspetto di un ripugnante "polipo alato" e dimostrando di essere perfettamente in grado di sopravvivere autonomamente e di predare i poveri astronauti della Stazione Spaziale… Ecco che quindi l'asettica e pneumatica regia in stile "Gravity" passa la mano all'inquieta e ansiogena visione di un Ridley Scott in "Alien": l'alieno (il marziano, effettivamente) non soltanto dimostra di possedere un'intelligenza speculativa notevole ma si rende partecipe di una spietata caccia all'uomo, mostrando una resistenza incredibile alle avverse condizioni dello spazio (il gelo assoluto, la mancanza d'atmosfera, le radiazioni). In un crescendo di ritmo che non lascia spazio a critiche, Espinosa ci porta all'interno di uno sterminio programmatico (simile ai "Dieci piccoli indiani" di Agatha Christie) che culminerà nello scoppiettante e agghiacciante finale, pronto a sorprenderci con un inaspettato quanto raccapricciante colpo di scena. L'opera, pur rispettando i cliché di genere (il protagonista che dura fino in fondo, a discapito dei personaggi minori che muoiono prima di lui, è un classico esempio di luogo comune dei film di genere fanta-horror) non rinuncia ad inserirli in un contesto molto credibile e attuale (la ISS) e riesce, pur con qualche giusta concessione al romanzesco, a riproporre il tema dell'invasione aliena in una chiave poco sfruttata e certamente insospettabile. D'altra parte, batteri extraterrestri sono già stati effettivamente scoperti nella realtà, ma si tratta di fossili incastrati tra i detriti di qualche asteroide. Ovviamente, i microrganismi alieni nella realtà non cresceranno a vista d'occhio come il mostruoso Calvin del film, ma c'è sempre da chiedersi cosa mai accadrebbe se ne venissero rinvenuti di vivi, anziché di fossilizzati. Un'epidemia marziana non è poi un'ipotesi tanto fantascientifica al giorno attuale. Come sempre, quando si tratta di soffermarsi a pensare più approfonditamente a questi B-Movie ben architettati, è la realtà a superare la fantasia. Un film del terrore, quindi, ambientato in un topos estremo ma pur sempre reale e credibile, e mascherato da puro entertainment. Un lavoro riuscito. Consigliato.

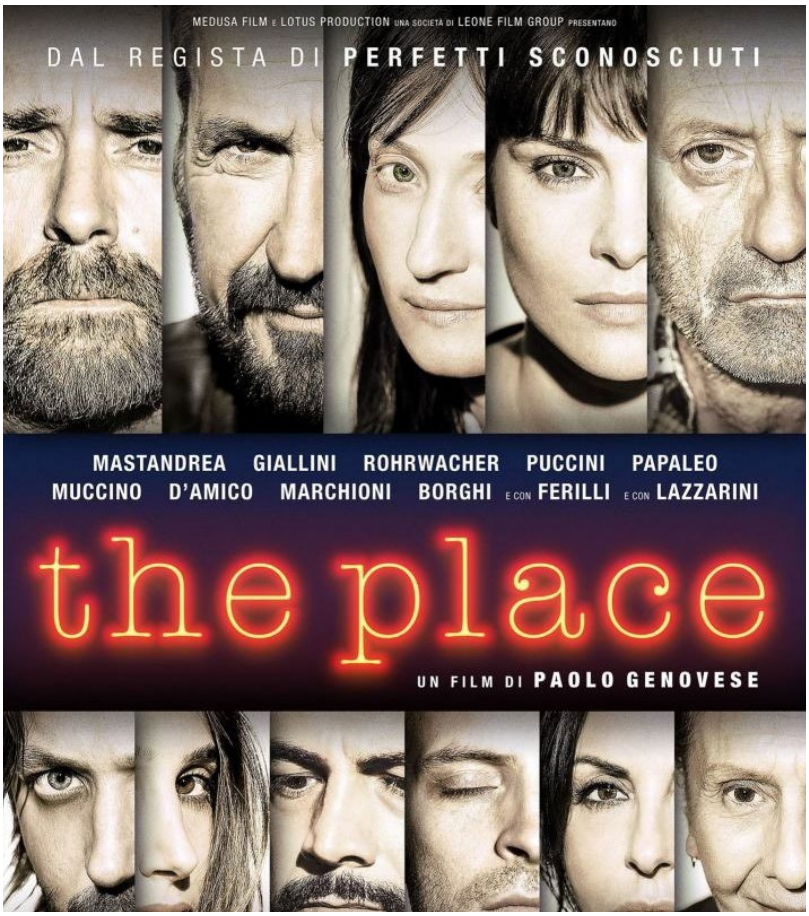


Giacomo Napoli

The Place

Paola Dei

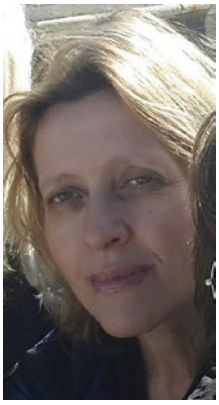
Presentato alla XII Festa del Cinema di Roma e distribuito nelle sale cinematografiche il 9 novembre 2017 con il titolo *The Place*, il film di Paolo Genovese sceneggiato insieme a Isabella Aguilar, ha suscitato commenti contrastanti ma è riuscito indubbiamente a far parlare di sé inducendo il pubblico a esplorare le parti più indefinibili ed enigmatiche dell'animo umano, un adattamento cinematografico della serie televisiva statunitense The Booth at the End. Con un cast stellare composto da un inedito Valerio Mastandrea, Marco Giallini, Alessandro Borghi, Silvio Muccino, Silvia D'Amico, Alba Rohrwacher, Vittoria Puccini, Sabrina Ferilli, Rocco Papaleo, Giulia Lazzarini, Vinicio Marchioni, prodotto da Medusa, il film si svolge in un luogo non luogo, metafora di una situazione di attesa dell'esistenza, dove a momenti di massima intensità estetica si alternano momenti da massima intensità simbolica espresse attraverso i primi e primissimi piani che scandiscono inesorabilmente il flusso degli eventi mentre le dimensioni di tempo e spazio si annullano e si fondono in una trama universale. Un personaggio non personaggio vive in questo luogo e a chi gli chiede: «*Ma lei è un Mostro!*» risponde: «*Diciamo che dò da mangiare ai mostri*". A chi gli chiede invece: «*Perché chiedi cose così orrende?*» risponde: «*Perchè c'è chi è disposto a farle!*» Valerio Mastandrea con una agenda e con pochi movimenti del volto e lievi cambiamenti tonali della voce, chiede, osserva, aspetta, a tratti sembra stanco, a tratti compassionevole, in una dimensione indefinibile ed estremamente difficile da mantenere. C'è chi ha visto in lui Mefistofele e lo ha accostato al Faust di Goethe, c'è chi lo ha scambiato per uno psicologo, c'è chi lo avrebbe voluto più cattivo e incisivo ma ciò che è certo è che lui mette inesorabilmente l'uomo davanti al baratro della propria condizione e allo stesso tempo davanti alle nobili altezze dello spirito. Una sorta di Virgilio che accompagna Dante alla scoperta dei vizi capitali laddove Dante siamo tutti noi che osserviamo, cerchiamo un senso, aspettiamo le risposte e ciò che ogni personaggio potrà fare. La parte ombra che mette in evidenza la luce in un gioco di contrasti che Genovese riesce a rendere con storie che si lasciano soltanto immaginare e che si svolgono fuori dal luogo non luogo, quasi come se fossero i meandri dell'anima dove ciascuno immagina prima di agire, il finale che maggiormente si confà alla sua storia. «*Mi hanno detto che lei aiuta la gente ad ottenere quello che vuole*». dice Ettore, alias Marco Giallini allo strano personaggio che impeccabile e senza un attimo di esitazione ribatte: «*Diciamo che offro delle possibilità!*» Ecco allora Giulia Lazzarini nei panni della moglie premurosa che per salvare il marito dall'Alzheimer sembra disposta e disponibile a costruire una bomba e lasciarla in un affollato luogo, ecco Alba Rohrwacher che per ritrovare Dio è disposta a fare l'amore con uno sconosciuto, o Vittoria Puccini che per far riemergere la passione nel marito non disdegna civettare e sedurre un irreprensibile marito, o Alessandro Borghi che per riacquistare la vista è disposto a violentare una donna, o Rocco Papaleo che per passare una notte con una ragazza copertina si erige a protettore di una bambina che Vinicio Marchioni dovrebbe invece uccidere per salvare il figlio. E poi Silvia D'Amico che per essere più bella è disposta a rubare insieme al figlio di Ettore che odia il padre ed è intepretato da Silvio Muccino calato perfettamente nel personaggio e nelle dinamiche familiari di figlio-padre. Un crescendo di emozioni scaturiscono dalle vite dei personaggi che a volte si incastrano, si concatenano e quella meravigliosa lotta, di cui ci ha parlato ampiamente Fyodor Dostoyevsky, fra Dio e il demonio, fra il baratro e lo spirito presenti in ciascuno di noi, che si manifesta attraverso i volti dei protagonisti. É meraviglioso osservare le emozioni farsi vive sui volti dei personaggi che si illuminano mentre esplode la bellezza: Dio. É bellissima Giulia Lazzarini quando decide che non potrà mai lasciare una bomba in qualsiasi luogo perché questo le impedirebbe di guardare per sempre suo marito. É bellissima Alba Rohrwacher, quando scopre l'amore o Alessandro Borghi che allo stesso modo si innamora. Non va altrettanto bene a Vittoria Puccini che appassionata cerca di ritrovare l'amore del marito costi quel che costi. Fra i silenzi e le voci della sceneggiatura sembra di leggere quanto affermato da Fyodor Dostoyevsky: «*La bellezza è una cosa terribile e paurosa. Paurosa, perché è indefinibile, e definirla non si può, perché Dio non ci ha dato che enigmi. Qui le due rive si uniscono, qui tutte le contraddizioni coesistono. Io, fratello, sono molto ignorante, ma ho pensato molto a queste cose. Quanti misteri! Troppi enigmi sulla terra opprimono l'uomo. Scioglili, se puoi, e torna salvo alla riva. La bellezza! [...] Lo conoscevi questo segreto, o no? La cosa paurosa è che la bellezza non solo è terribile, ma è anche un mistero. É qui che Satana lotta con Dio, e il loro campo di battaglia è il cuore degli uomini. Già, la lingua batte dove il dente duole...E ora veniamo al fatto. Ascolta*». Dopo *Perfetti sconosciuti* dove il cineasta esplorava lo sconosciuto che ci abita accanto, esplora coraggiosamente in questa opera lo sconosciuto che abita in noi attraverso la disperazione, lo sgomento, il disorientamento; un terremoto interno dove abita il silenzio dell'oscurità e dove è difficile trovare le parole per dirlo ma dove il regista in poche ore, giusto quelle del tempo di un film, ci fa assistere alla trasformazione di un dolore. Le musiche sono di Maurizio Filardo, la fotografia di Fabrizio Lucci, il montaggio di Consuelo Catucci, mentre il tema principale della colonna sonora è il brano inedito *The Place* interpretato da Marianne Mirage e scritto da lei stessa insieme agli STAG e prodotto da Matteo Curallo. Della colonna sonora fa parte anche il brano *How Do You Feel Today?* scritto e prodotto da Matteo Buzzanca e sempre interpretato da Marianne Mirage.



Paola Dei

Amori che non sanno stare al mondo

Un film di Francesca Comencini con Lucia Mascino, Thomas Trabacchi, Carlotta Natoli, Valentina Bellè, Camilla Semino Favro. Genere Drammatico - Italia, 2017, durata 92 minuti. Uscita cinema mercoledì 29 novembre 2017 distribuito da Warner Bros Italia


Giulia Zoppi

Frammenti di un discorso amoroso che rischiano di non ricomporsi, se non nel finale, in quest'opera cinematografica che ha l'ambizione (in larga parte riuscita) di mostrare quanto difficile e complicato sia sopravvivere ad un abbandono, specie da adulti. Per non parlare della difficoltà di declinare la parola amore e i suoi derivati. Tratto da un romanzo omonimo di un paio di anni anni fa, scritto dalla stessa Comencini che ne ha dichiarato la valenza autobiografica, il film narra la storia di Claudia, docente universitaria sulla quarantina (siamo al cospetto di una Lucia Mascino al meglio delle sue performance recitative e nel fiore degli anni) nonostante sia attanagliata da ossessioni e domande sulle ragioni che hanno provocato la fine della relazione più importante della sua vita con Flavio (Thomas Trabacchi, qui magnetico e ammaliatore per attitudine, dubbioso e indeciso nella scelte di vita), anch'egli docente nel medesimo ateneo e di qualche anno più grande. Comencini affronta il tema stravolgendone i canoni e tentando la chiave meno convenzionale possibile per entrare nel vulnus della vicenda, dando prova di uno stile originale e diverso dai soliti clichées perché se è vero che la trama è cosa vista e rivista, la regia e con essa la fotografia -a tratti edulcorata al limite dello stucchevole – conferiscono al film un carattere diverso, mischiando il tempo presente con il passato, i ricordi coi rimpianti, le ossessioni con le speranze. Inizia con uno scontro la passione tra i due, entrambi chiamati ad intervenire ad una conferenza universitaria, moderata da un noto personaggio mondano (una Iaia Forte con carattere e piglio marziali) in cui, sin da subito, danno mostra dei loro rispettivi (ed antitetici) caratteri. Lui è pacato nell'esporre la sua relazione, lei è al contrario aggressiva, disturbante e quasi maleducata nell'interromperlo con tono di sfida, come se l'aula magna fosse un'arena e, anche se li rivedremo poco dopo incrociare gli sguardi seduti al tavolo di un ristorante, calici alla mano, è ben chiaro che la singolar tenzone (favorita dagli interessi speculativi della stessa Claudia, impegnata nell'insegnamento della letteratura trobadorica) è destinata a continuare anche da fidanzati: Claudia ci mette 5 minuti a cadere innamorata, come colpita dalla freccia di Cupido (amour fou dichiarato alla velocità della luce) mostrando allo spaventato collega, il carattere predatorio e meduseo, incantatore e violento, come solo la passione può.

Eros e Thanatos

Travestita da commedia per la sapienza con cui sono dosati i tempi comici di alcune scene che richiamano il miglior slapstick, la pellicola al contrario è permeata da una patina malinconica, angosciosa, dove l'incapacità di Claudia di accettare l'accaduto (la coppia vive alcuni momenti indimenticabili nella loro piccola casa di campagna, senza mai riuscire però a costruire una quotidianità serena, da qui la separazione, dopo vari tentativi di ca-

pirsi ed accettarsi) finisce per diventare il pretesto per dispiegare davanti agli occhi degli spettatori, tutte le incongruenze legate ad "Amore" e ai suoi misteriosi risvolti. Claudia è una donna di oggi, bella e luminosa, consapevole del proprio fascino ma ripiegata su se stessa (in alcuni momenti sembra di rivedere "Bianca" di Nanni Moretti ove Claudia riassume in sé i peggiori difetti di Michele Apicella; in altri, le vecchie pellicole di Woody Allen, sdoppiato nelle conversazioni con l'amata perduta), incapace di elaborare il lutto, intenta a rimuginare sugli errori compiuti, conscia di non essere la creatura accudente che Flavio avrebbe desiderato avere al suo fianco e per questo, attraversata da sensi di colpa contraddittori ed inespressi. Flavio dal canto suo, altri non è che un uomo volutamente in disparte, incapace di contenere l'esuberanza della compagna: un uomo sconfitto dai suoi stessi dubbi. Presto infatti le preferirà Giorgia (Camilla Semino Favro), una sorridente trentenne (anch'ella preda di un innamoramento folle e subitaneo da lasciarci interdetti) aggraziata da un fascino delicato e innocua come solo le giovani donne possono diventare di fronte al fascino del docente universitario colto e maturo. Se Claudia non riesce ad essere accondiscendente con il suo uomo, Flavio di contro non regge il confronto con le paure della sua donna, il suo richiedere continuamente l'attenzione, il suo bisogno di amore totale. Un tempo era diverso, suggerisce la regista, inserendo qua e là spezzoni tratti da vecchie pellicole, facendo ricorso ad un found footage in B/N che ritrae scene di giovani coppie intente a ballare un lento e a corteggiarsi (ma attenzione, l'ultimo inserimento mostra un uomo e una donna guardarsi, mentre lui impugna un revolver… nessuna scena di sangue, solo un avvertimento: tra uomo e donna è sempre in agguato uno scontro, una lotta) ma solo perché i ruoli erano predefiniti. L'uomo si comportava come era richiesto, agiva e decideva, la donna dal canto suo, accettato il corteggiamento, convolava a nozze per tutta la vita, senza apparenti ripensamenti. Claudia vorrebbe sposare Flavio ma lui temporeggia, lei vorrebbe anche un bambino, ma non lo avranno. Nessun orologio biologico sembra funzionare per loro, eppure Flavio sposerà Giorgia e lo farà in un giorno d'estate, baciati dal sole e dall'incoscienza. Non sorprende l'inadeguatezza di Flavio: Claudia è fin troppo vitale (e di contro mortifera, per la legge degli opposti che si legittimano); mentre lui di fronte a lei riesce solo a spogliarsi (ma in senso biblico, carnale), lei vorrebbe la sua anima (o meglio, questo crede di volere). Tuttavia per quanto Claudia si affanni a riconquistare il suo ex, spalleggiata dalla pazienza dell' amica e collega Diana (Carlotta Natoli, perfetta nella parte) il suo dolore non provoca in noi il pathos che ci si aspetterebbe, non sfonda la barriera razionale che paradossalmente permea le menti dei due amanti, ci lascia freddi, distaccati e, anche se niente in lei suscita in noi sufficiente empatia per sentirla vicina, sappiamo bene cosa stia provando, ci siamo passati. Entrambi incapaci di dar voce ai loro cuori (ma cosa vuol dire, alla fine?), ciò che sentiamo in sottofondo è soprattutto un gran lavorìo di neuroni intenti ad ingabbiare e a regolare sentimenti che sfuggono al loro controllo. Quando

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

oramai sembra tutto perduto, Claudia sogna di trovarsi in compagnia di amiche nell'aula dell'università, durante una "lezione di femminismo" nella quale una giovane docente, compara il testosterone all'egemonia del capitalismo occidentale e incita all'amore lesbico (il motto è efficace e incontrovertibile: una cinquantenne è vecchia per il mercato sessuale maschile, ancora giovane per quello femminile) come unico viatico alla realizzazione amorosa e alla conquista di sé. Ed è forse in seguito all'ammonimento onirico che Claudia si farà incantare da una giovane corsista alle prese con Lancillotto e Galeotto, Nina (Valentina Bellé, sfrontata e timida, un mix irresistibile), per sperimentare una nuova dimensione della sua sensualità ancora curiosa di scoprirsi. Ma non saranno i loro bellissimi corpi avvinti dal desiderio ad

avere la meglio su questa storia, Claudia avrà bisogno di sapere che Flavio è vicino alle nozze, per rendersi conto che oramai tutto è perduto. Davanti ad un caffè, un pomeriggio fuori dalla facoltà i due si ritroveranno finalmente uno di fronte all'altra e solo dopo un congedo affettuoso e poco sincero (le loro voci interiori contraddicono le formalità di circostanza) la nostra eroina saprà sabotare le proprie ossessioni in favore di un sorriso. "Amore", ammesso che esista, sfugge ad ogni definizione razionale, non si controlla e non si doma, non si classifica e non si regola. Ha la forza di un temporale estivo che poco si adatta alla routine, delimita un periodo di abbandono e di perdita di sé, che mal si concilia con la quotidianità. Di contro il matrimonio (o la lunga convivenza) ha i contorni di un patto e la valenza di un contratto e poco ha a che fare con la passione che mina le sicurezze e ci rende fragili. *Amori che non sanno stare al mondo* tenta di indagare i confini che delimitano l'ambìto emotivo in cui oggi le donne si muovono. Desiderose di affermarsi al di fuori dei legami sentimentali, riescono a non cedere al ricatto della sicurezza per vivere le loro singolarità, pur continuando a girare le spalle alla libertà di fronte ad amori totalizzanti, romantici, assoluti. Due opposti che si muovono in parallelo e che ognuna di noi gestisce come può, per tentativi…sbagliando, amando, vivendo.

Giulia Zoppi

Mostre Nuove

Oltre la realtà

Mario Dal Bello

Caravaggio e Baschenis, per citarne solo due, si sbizzarrivano a dipingere cesti di fiori e di frutta, una moda per tutto il Seicento ed oltre. Luciano Ventrone, classe 1942, romano, si associa alla lunga schiera degli amanti del genere e tenta un confronto in 30 dipinti tra antico e contemporaneo di notevole suggestione. La mostra, che si svolge ad Amelia (Terni) fino al 25 febbraio è distribuita nelle sale espositive del Museo Civico Archeologico a confronto e in dialogo con opere antiche come la statua bronzea di Germanico e l'Ara di Dioniso del I° secolo dopo Cristo. Il rapporto tra il pittore e la classicità è quello di un figlio nei confronti della madre generatrice (Matrix), ma con le dovute peculiarità personali. Se è vero che il genere "natura morta" si trova già nel mondo antico, è altrettanto vero che il nostro pittore lo arricchisce di una sensibilità così acuta da far diventare ogni opera un personaggio attuale. Penso a "Gli antichi sapori" (2011-2017), un olio dove dal fondo scuro spicca il vaso di frutta toccata dal tempo, quindi anche bacata, pressata nel vaso bianco-blu, che appare un monumento alla fragranza come anche al passaggio nel tempo di ogni cosa, sino a svanire nel nulla (il verme che esce da un frutto). O al cesto intitolato "Memorie": arance, melograno, fragole ed uva hanno una forza plastica che le fa assomigliare ad una scultura dipinta. Queste opere conservano il tocco di una apparizione che viene dal buio, come un inno alla vita sgorgante dal nulla. Infatti, la fontana di rose sbocciate ed aperte di "Regine e reginelle" (2015) è una esplosione della bellezza forte della natura, della sua immensa voglia di fiorire e di far fiorire la vita in un arcobaleno di colori che ti aggrediscono con la loro prorompente vitalità. E qui siamo a parlare di un distacco del pittore dal genere secentesco: qui c'è energia, lì visione, contemplazione del reale come simbolo di una realtà "altra e altrove" (la Canestra di frutta di Caravaggio). Qui c'è solo l'ora e oggi del nostro tempo fisso sul presente. Ma quanto amore questa vita dell'adesso, quanta bellezza seducente. Chi si ferma al "Dedalo" (2015) di fiori carnosi che vorrebbero abbracciarti sente che l'anima del pittore combacia con quella del poeta innamorato della vita. Ed allora il legame con l'antichità trova un punto d'appoggio per un incontro, come nei Melograni spaccati con energia, tanta quanta la esprime la statua virile di Germanico, pregna di una volontà di essere al mondo da dominatori. Così come i dipinti apparentemente di genere di Ventrone, desiderosi di parlarci come dalla soglia dell'eternità. (catalogo Carlo Cambi Editore)

"Il clan" (2012) di Luciano Ventrone olio su lino 50x70 cm.

"Le sorelle" (2015) di Luciano Ventrone, Olio su tela di lino, 50x70 cm.

Mario Dal Bello

Amelia (Terni) - Forma, colore e luce dal 19 novembre al 25 febbraio, 30 dipinti dell'artista romano Luciano Ventrone presso il museo civico archeologico e pinacoteca "Edilberto Rosa"

Non avrete il mio odio. L'amore ai tempi degli attentati negli Champs-Élysées

Omosessualità, violenza di genere, bullismo e integrazione, il cinema di Giovanni Coda

Elisabetta Randaccio

La carriera del regista Giovanni Coda, cagliaritano, classe 1964, conta più di venti anni, caratterizzandolo come uno dei filmakers sardi che hanno iniziato un nuovo corso nella complessa evoluzione della cinematografia isolana moderna. Fin dai suoi esordi, Coda ha privilegiato un approccio formale e contenutistico assai diverso dai suoi colleghi. Originalmente, attraverso studi e contaminazioni con autori importanti nell'ambito della ricerca artistica (tra gli altri Aldo Braibanti, Oscar Manesi, Gianni Toti), per buona parte delle sue opere, ha utilizzato la sperimentazione con risultati di ottimo livello nell'ambito della videoarte. Negli ultimi anni, le sue scelte estetiche hanno maturato una nuova attenzione ai modelli narrativi, sempre tenuti, però, a freno, privilegiando con attenzione la fotografia, la scenografia, la performance recitativa dei suoi interpreti. L'elemento della metafora e della metonimia hanno caratterizzato le sue ultime opere (*Rosanudo*, 2013, *Bullied to death*, 2016) che hanno ricevuto tantissimi premi a livello internazionale dagli Stati Uniti all'Australia, dall'Inghilterra ai Festival europei. Giovanni Coda, in questo momento, è l'autore sardo più conosciuto all'estero, nonostante si serva di budget contenuti, dimostrando, ancora una volta, come il talento riesca ad andare oltre a qualsiasi ostacolo produttivo; si veda la sua affermazione su quanto "si possa essere competitivi con le idee non solo con i soldi.." Semmai, è inquietante come le istituzioni delegate al cinema in Sardegna non riescano a supportare l'opera di Coda, capace di dare lustro all'isola, a livello internazionale e si concentrino esclusivamente su una modalità espressiva sul grande schermo di tipo "tradizionale". Forse, i temi trattati da Coda (il rimosso dramma dei gay nei lager nazisti, il bullismo giovanile, la violenza sulle donne, il desiderio sessuale nei disabili) vanno oltre le strette maglie di un cinema "identitario", in cui la legge deputata, ottenuta con tanta fatica negli scorsi anni, "schiaccia" le proposte di autori impegnati a sconfinare dal proprio piccolo territorio artistico... Anche l'ultima fatica di Giovanni Coda, *Xavier*, uscito nel settembre scorso, ha conquistato già due premi internazionali, all'"Iris Prize" di Cardiff e a quello di Amsterdam ed è pronto per sottoporsi ai giudizi delle manifestazioni cinematografiche degli USA e dell'Australia, dove è stato selezionato. Come si è detto, il percorso artistico del regista cagliaritano è a una svolta estetica. In questo suo ultimo cortometraggio ha uno spazio maggiore l'elemento narrativo con una voce fuori campo che orienta lo spettatore nelle immagini, per quanto non manchino, ancora una volta, l'allusività, l'oniricità e la metafora, soprattutto a inquadrare il dolore del protagonista. Anche *Xavier* prende spunto come il *Rosanudo* e *Bullied* dalla realtà contemporanea: nell'aprile del 2017 un attentato terroristico a Parigi sull'avenue des Champs-Élysee uccide un giovane poliziotto, Xavier Jungelè. Il rilevante interesse mediatico dato alla notizia si attenua quando si viene a sapere che Xavier era gay. Alle onoranze funebri ufficiali, però, l'allora presidente Hollande fa pronunciare al compagno di Xavier, Etienne Cardiles, un ricordo dello scomparso. Si tratta di una vera e propria lettera d'amore a ricordo di un uomo speciale, il quale amava la vita, la cultura, con cui condividere la quotidianità

"Il Rosa Nudo" (2013) di Giovanni Coda.

era una gioia. Quelle commosse parole colpiscono e commuovono l'opinione pubblica e sono il filo conduttore del cortometraggio di Coda, mentre le immagini ci raccontano con semplicità e pudore una straordinaria storia d'amore spezzata dalla violenza insensata. "Non cerco l'odio" dice, nel suo discorso toccante, Cardiles e in *Xavier* si ha riscontro di questo civile atteggiamento attraverso anche una bella fotografia e un adeguato montaggio, disegnando melanconicamente con una serie di quadri illustranti una dolce passione. Non c'è bisogno, però, di girare a Parigi per rendere universale il messaggio del film, a cui danno forza le performance dei protagonisti Thomas Groscoeur e Marco Casoli. Il "marchio di fabbrica" di Coda lo notiamo nelle scene dove il lutto prende la forma di una straziante Pietà (figura iconica presente in quasi tutti i film del regista) o delle simboliche rose

Elisabetta Randaccio

"Xavier" (2017) di Giovanni Coda

Genova calibro 9: il poliziesco italiano sotto la lanterna con il maestro Franco Micalizzi

Claudio Serra

Grande successo di pubblico anche quest'anno alla quarta edizione dell'evento *Genova Calibro 9*, svoltosi nei giorni 25 e 26 novembre scorsi nella prestigiosa settecentesca Villa Durazzo Bombrini a Genova Cornigliano. Per questo evento, che ha fatto rivivere al folto pubblico presente l'atmosfera dei film polizieschi, in particolare quelli anni Settanta, l'ospite d'onore è stato il Maestro Franco Micalizzi, compositore, arrangiatore e direttore d'orchestra che ha contribuito alla realizzazione di numerose colonne sonore tra le quali *Lo chiamavano Trinità* per la regia di Enzo Barboni. Il film ottenne un successo strepitoso sia in Italia che all'estero, decretando l'ingresso di Micalizzi nel novero dei più importanti compositori italiani di colonne sonore. A questo film ne seguirono molti altri: nel 1974 ha composto la musica del film *L'ultima neve di primavera*, il cui tema conduttore balzò ai primi posti della Hit Parade discografica sia in Italia che all'estero, confermandolo compositore di successo. Inoltre è stato autore delle musiche di molti dei più importanti polizieschi tra cui *La banda del gobbo, Italia a mano armata, Napoli violenta, Genova a mano armata, Roma a mano armata, Il giustiziere sfida la città, Il cinico, l'infame, il violento, Il grande attacco, Da Corleone a Brooklyn.* Durante la rassegna inoltre si sono svolte le proiezioni dei cortometraggi finalisti del concorso dedicato al genere noir e poliziesco. Il vincitore di questa edizione è stato *L'ombra di Caino* di Antonio De Palo. Il film si è distinto per la qualità dell'interpretazione, della storia, della fotografia del montaggio e della colonna sonora. Un'originale storia di fantascienza realizzata con maestria, ma anche capace di far riflettere sulle insidie del progresso tecnologico. Mentre il premio della critica è stato assegnato a *Vita fuori campo* di Alessandro Marinaro per aver raccontato una storia surreale e pirandelliana in un contesto noir, riuscendo a ottenere l'attenzione dello spettatore pur nella complessità della trama. Uno degli organizzatori, Ugo Nuzzo, ha curato l'esposizione delle sale che hanno visto allestimento di alcuni pezzi del Museo Passatempo di Rossiglione, le immagini storiche del Cineclub Fotovideo Genova, la collezione di locandine originali e le foto di scena di film messe a disposizione da Video Voyagers. All'esterno della villa sono state esposte le auto storiche, tra cui la mitica Alfa Romeo Giulia, un'autoambulanza Fiat 125 e un taxi genovese Fiat 1100, tutte perfettamente restaurate. Durante la rassegna si è voluto fare omaggio al regista Umberto Lenzi, recentemente scomparso, con la proiezione del film *Napoli violenta*, il cui interprete principale è Maurizio Merli e le cui musiche sono del Maestro Micalizzi.

Auto d'epoca davanti a Villa Bombrini, sede dell'evento (foto Claudio Serra)

Intervista al Maestro Franco Micalizzi

Di seguito un estratto dell'intervista pubblica al Maestro Micalizzi che ricalca peraltro la sua autobiografia, raccolta nel volume da lui scritto dal titolo "Le chiamavano colonne sonore", Viola Editrice.

Come è stato il sodalizio con il regista Umberto Lenzi?

Con Umberto Lenzi ho lavorato a lungo e sempre con molta soddisfazione, sostenuto dalla sua competenza e dalla sua capacità di valutare subito l'efficacia di un brano musicale nel commento di una sequenza. Con Lenzi c'e' stata subito una collaborazione di immediata adesione da parte sua, quasi mai mi ha bocciato un tema. Lui ha sempre aderito alle mie proposte. Quando realizzavamo la musica dei suoi film in sala di incisione, capitava che mi richiedesse di modificare qualcosa. Io lo seguivo perchè erano esigenze di regia che capivo perfettamente ma non c'e' stata mai una volta che non fosse d'accordo con la musica che avevo scritto.

L'omaggio al Maestro Micalizzi di un suo ritratto (foto Red Bag)

Cosa ti ha colpito nel modo di lavorare di Umberto Lenzi?

Quello che mi colpiva nei film di Lenzi era la capacità di realizzare scene anche complesse e di grande effetto, senza disporre di grandi mezzi. Ricordo nel film *Napoli Violenta*, le soggettive girate a grande velocità dalla moto del cattivo che doveva fare una rapina e in brevissimo tempo presentarsi per firmare in questura. Per questa sequenza Umberto si servì di un campione motociclista. Dopo aver assicurato la macchina da presa al parafango della moto gli chiese di girare per la città a velocità sostenuta. L'effetto nel film, dove anche la musica fa la sua parte, è eccellente. E ancora nello stesso film c'e' una sequenza che io amo molto perché mi riporta al clima drammatico del neorealismo, in cui un grande mercato viene attraversato da un sontuoso funerale con la carrozza e i cavalli neri con i pennacchi, seguita da un lungo corteo. Contemporaneamente il "cattivo" del film viene inseguito dal poliziotto e i due devono passare attraverso questo vasto mercato ma soprattutto attraverso questo lungo e dolente corteo. La scena è bellissima e di un meraviglioso realismo. Solo in seguito Umberto mi ha raccontato che la sequenza è stata – come dire – rubata, poiché il mercato e il funerale erano autentici e loro, dopo aver istruito gli attori sul da farsi, appostati su un balcone, avevano ripreso tutta l'azione.

Uno dei pannelli esposti alla mostra con locandine e foto di scena (foto Claudio Serra)

Il sodalizio con Bruno Corbucci invece?

Corbucci era più per il comico, quindi i suoi polizieschi tendevano sempre alla battuta. Si tende a ridere nei film realizzati da Corbucci, oltre ad avere la parte di azione che senz'altro è girata bene. Questa sfumatura non si denota tanto nei film di Lenzi perchè questi sono più duri. Anche il commento musicale si adatta perchè ha una connotazione diversa rispetto ai film di Lenzi. Un lavoro di sartoria perchè occorre creare il vestito giusto. Devi trovare sempre delle soluzioni che devono andare bene sia a te che soprattutto al regista e quindi ti sottoponi ad un esame. Ogni film è un esame.

Claudio Serra

Catello Masullo è il nuovo Presidente del Cinecircolo Romano

L' Assemblea dei soci del Cinecircolo Romano, arrivato al suo 53. anno di attività, storicamente di gran lunga il più consistente d' Italia, il 20 novembre 2017, ha eletto, totalmente rinnovato, il nuovo Consiglio di Presidenza per il triennio 2017/2020

Presidente, Catello Masullo; Vice Presidente, Antonio Rizzo; Tesoriere, Walter Deitinger; Segretario, Gloria Maria Diani. Presidente Onorario, Pietro Murchio, Presidente uscente. **Diari di Cineclub** augura alla nuova presidenza e a tutto lo staff i migliori auspici di buon lavoro e continuità

Il Cinecircolo Romano è uno dei più antichi circoli di cinema di Italia. Nato come circolo dell'INPS, con lo storico fondatore Dott. Cardone, ha cominciato 53 anni fa le proiezioni presso la Sala Bellarmino. Per poi passare al cinema delle Provincie. Il crescente successo e l'aumentare del numero dei soci, che ha sfiorato il massimo storico delle settemila unità, rese obbligatorio il trasferimento delle proiezioni in una sala di ben maggiori dimensioni. La scelta cadde sull'Auditorium del complesso del San Leone Magno , di via Bolzano 38, dove le attività si sono svolte per oltre 30 anni. Attualmente le proiezioni si tengono alla Sala Caravaggio di via Paisiello 24. Dopo la prematura scomparsa del fondatore, Dott. Cardone, circa 20 anni orsono, la presidenza fu assunta dal Dott. Pietro Murchio che ha portato importanti innovazioni. L'intuizione più brillante è stata quella di trasformare un simbolico "Premio Cinema Giovane", istituito dal Dott. Cardone, in un vero "Festival delle Opere Prime" Italiane arrivando alla 14-esima edizione. Ed è presto divenuto un festival di assoluto riferimento nazionale. Il Premio Cinema Giovane è dedicato agli autori di opere prime e ai giovani interpreti del cinema italiano dell'ultima stagione ed è caratterizzato dal giudizio espresso dal pubblico su apposite schede. Lo scopo quindi è quello di dare annualmente un riconoscimento a personaggi emergenti del panorama cinematografico italiano direttamente da parte del pubblico partecipante. Una Commissione di esperti appositamente nominata e composta da membri altamente qualificati di esperti del mondo del cinema effettua una selezione di film italiani opere prime, prendendo in esame tutti quelli distribuiti nel corso dell'anno precedente quello del festival. Il Festival, storicamente, ha sfiorato spesso le 10.000 presenze in una settimana di proiezioni. Collegato al Premio Cinema Giovane è il "Progetto educazione al cinema d'autore", dedicato ai giovani studenti, che assistono alle proiezioni dei film in concorso in matinée, partecipando alle votazioni per la designazione del vincitore. Inoltre sono invitati a scrivere una scheda critica del film visionato, con la quale concorrere al premio per la migliore recensione, che verrà letta durante la cerimonia di premiazione e pubblicata sulla prestigiosa rivista QUI CINEMA edita dal Cinecircolo. Il Cinecircolo Romano è stato la prima Associazione, riconosciuta dal MiBACT per la diffusione della cultura cinematografica, che ha offerto ad un liceo romano, il Benedetto Croce, nell'anno scolastico 2016/2017 una Alternanza Scuola Lavoro per l'avvio alla professione di "critico cinematografico". Il formatore è stato il giornalista critico cinematografico Catello Masullo, il tutor interno la prof. Fabrizia Monaco, il tutor esterno la prof. Luciana Burlin, all'epoca vice-presidente del Cinecircolo. L'attività è stata articolata in 3 lezioni frontali sul lavoro del giornalista e del critico cinematografico, laboratori di redazione materiale di schede di critica cinematografica, la partecipazione degli studenti ai dibattiti mensili di approfondimento dei film proiettati dal Cinecircolo, interviste a registi, attori e personaggi dello spettacolo presenti durante la settimana del Festival delle Opere Prime. L'eco del successo di questa iniziativa, ha portato altri licei a richiedere al Cinecircolo Romano di ripetere tale iniziativa la quale, per l'anno scolastico 2017/2018 si è allargato ai prestigiosi licei romani Avogadro e Machiavelli.

2015: da sinistra: Sidney Sibilia, vincitore del Premio Cinema Giovane 2015 con il film "Smetto Quando Voglio", Catello Masullo, moderatore

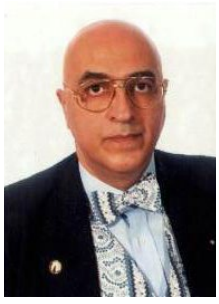
2014: da sinistra: Fiorenza Irace del Cinecircolo Romano, Ciro De Caro, Rossella D'Andrea, rispettivamente regista e co-sceneggiatrice (e protagonista) esordienti per "Spaghetti Story", Catello Masullo, moderatore.

2014: da sinistra: Riccardo Scamarcio, Valeria Golino, rispettivamente produttore e regista esordienti per "Miele", Catello Masullo, moderatore, Pietro Murchio, Direttore Artistico Premio Cinema Giovane

DdC

www.cinecircoloromano.it
Cinecircolo Romano
Via Nomentana 333/c - 0162 Roma | Tel/Fax : 068547151
segreteria@cinecircoloromano.it

Chi è il nuovo Presidente dello storico Cinecircolo Romano



Catello MASULLO (Socio del Cinecircolo da oltre 40 anni, quando ancora le proiezioni si tenevano al Cinema Delle Provincie, conduttore della grande maggioranza delle interviste agli artisti del Premio Cinema Giovane, di alcune cerimonie di premiazione, dei dibattiti di fine ciclo, membro dei Comitati di selezione cinematografica e del Premio Cinema Giovane, redattore della rivista QUI CINEMA. Iscritto all'albo dei giornalisti, membro del Sindacato Critici Cinematografici Italiani. Presidente della Giuria del Premio di Critica Sociale delle ultime tre edizioni del Festival di Venezia, Editore, Direttore Responsabile e redattore ed inviato della sezione cinema del periodico telematico www.ilpareredellingegnere.altervista.org/. Membro della Quinta Commissione di Revisione Cinematografica della Direzione Generale per il Cinema del MiBACT, in qualità di esperto di Cinema (dal 2009 al 2016). Collaboratore di ***Diari di Cineclub****.*

Assassinio sull'Orient Express (Murder on the Orient Express, 1974) di Sidney Lumet

Antonio Falcone

Adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Agatha Christie (in origine pubblicato a puntate sulle pagine del *The Saturday Evening Post*, nell'estate del 1933) ad opera dello sceneggiatore Paul Dehn per la regia di Sidney Lumet, *Assassinio sull'Orient Express*, diversamente dal citato componimento letterario, pone un prologo alla narrazione principale (che ha luogo nel 1935), un accadimento avvenuto 5 anni prima, il rapimento della piccola Daisy Armstrong all'interno della villa dei suoi genitori, assenti per un viaggio, del quale furono testimoni la bambinaia, la cuoca, il maggiordomo e la cameriera. Il riscatto richiesto fu prontamente pagato, ma la bambina venne rinvenuta uccisa. Si riuscì a consegnare alla giustizia l'esecutore ma non il mandante dell'efferato crimine, la cui scia di morte trovò presto altre vittime: la madre di Daisy, attrice, deceduta per una emorragia conseguente al parto di un figlio prematuro, a sua volta nato morto, il padre, colonnello, suicidatosi, al pari della domestica Paulette, ingiustamente accusata di essere coinvolta nel rapimento. Dopo tale antefatto, la narrazione si sposta sulla costa orientale di Istanbul, dove alcuni passeggeri si stanno imbarcando per raggiungere la stazione ferroviaria e proseguire il viaggio sull'*Orient Express* fino a Calais. Fra questi vi è il famoso investigatore privato Hercule Poirot (Albert Finney), di ritorno a Londra, il quale troverà posto in carrozza grazie all'intervento del suo amico Bianchi (Martin Balsam), dirigente della *Compagnie Internationale des Wagon Lits*. Al secondo giorno di viaggio, con il treno bloccato in territorio jugoslavo causa una slavina sui binari, un passeggero, l'arrogante uomo d'affari Samuel Ratchett (Richard Widmark), viene trovato morto all'interno della sua cabina, assassinato con 12 pugnalate, come precisa il dottor Costantine (George Coulouris). Su richiesta di Bianchi, Poirot inizia le indagini, procedendo all'interrogatorio degli altri 12 passeggeri della carrozza per Calais, oltre che di Pierre Paul Michel (Jean Pierre Cassel), responsabile della vettura di prima classe. Tutti i viaggiatori appaiono allo stesso tempo moralmente irreprensibili e con qualcosa da nascondere: il nevrotico Hector McQueen (Anthony Perkins) e l'ineffabile Edward Beddoes (John Gielgud), rispettivamente segretario e maggiordomo della vittima; la caustica Mrs. Hubbard (Lauren Bacall); l'insegnante Mary Debenham (Vanessa Redgrave); il colonnello Arbuthnot (Sean Connery); la principessa Natalia Dragomiroff (Wendy Hiller) e la sua cameriera Hildegarde Schmidt (Rachel Roberts); il conte (Michael York) e la contessa Andrenyi (Jacqueline Bisset); Greta Ohlsson (Ingrid Bergman), missionaria; Gino Foscarelli (Dennis Quilley), venditore di automobili; Cyrus Hardman (Colin Blakely), detective della *Pinkerton* in incognito. Fra indizi sagacemente individuati e altri lasciati a bella posta, Poirot giungerà alla soluzione... *Murder on the Orient Express* è, ancora oggi, una mirabile composizione di scrittura, regia e recitazione, esaltata dalle raffinate scenografie (Tony Walton) e da una fotografia (Geoffrey Unsworth) idonea a far risaltare con naturalezza luce e colori tanto in interno quanto in esterno. L'impostazione appare piuttosto classica, suffragata dalla mano di un regista abile a cavalcare i generi con maestria e disinvoltura, particolarmente attento alle inquadrature dei vari personaggi, sia al momento di accompagnarne l'entrata in scena, sia nelle soggettive volte ad individuare gli aspetti della loro personalità. Ugualmente può scriversi per i particolari relativi al momento della partenza del treno (enfatizzati da una carrellata all'indietro) o alla sua corsa sui binari. Rimarchevole la scioltezza con la quale si dipana l'intreccio narrativo all'interno di uno spazio ristretto (già evidente nell'opera d'esordio di Lumet, *12 Angry Men*, *La parola ai giurati*, 1957). Nella cornice di una "commedia umana" (non a caso Poirot cita Balzac nel corso dell'indagine), Lumet dirige con piglio divertito e divertente un film rispettoso del giallo d'origine, avalla le linee del ragionamento deduttivo rivolto alla soluzione del crimine e non tralascia punte sarcastiche ed amare relative alla disgregazione dei valori. Al riguardo appare ottima l'interpretazione offerta da Finney, soppesata e accorta nel palesare una composta ironia, oltre che camaleontica e ragionevolmente bizzarra nel visualizzare i vezzi culinari ed estetici propri del personaggio di Poirot. L'iter narrativo riesce ad ammaliare in virtù della rivelazione graduale dei caratteri all'interno di un ambiente necessariamente claustrofobico, dove la temporalità è scandita dall'attesa dell'arrivo dei soccorsi: la fase dei vari interrogatori, intervallati assecondando una ricercata lentezza, è una vera e propria partita a tennis fra regia e recitazione, particolarmente godibile nella versione originale, pur apprezzando il valido doppiaggio italiano. Risalta così, fra le altre, la glaciale e mordace interpretazione offerta dalla Bacall, e, soprattutto, quella delineata da Ingrid Bergman, qui al suo terzo Oscar, come *Miglior Attrice non Protagonista*. Lumet, infatti, ne asseconda l'andamento recitativo, girando la scena dell'interrogatorio di *mademoiselle* Ohlsson in un unico piano sequenza, così da offrire opportuno rilievo alla figura di una donna sconvolta dall'aver subito un profondo trauma, le cui angosce esistenziali hanno trovato conforto, a suo dire, nella parola divina, che l'ha spinta verso l'esperienza missionaria in Africa, a favore dei bambini disagiati, come spiega districandosi a fatica in un particolare inglese storpiato dalla lingua d'origine. Riguardo il resto del cast, difficile dimenticare il particolare luccichio avvertibile nello sguardo di Vanessa Redgrave, la risoluta compostezza di Sean Connery, la raggelante eleganza espressa dalla Hiller nei panni della principessa Dragomiroff, o la perturbante psiche in affanno di Anthony Perkins. Memorabile la sequenza volta ad illustrare la ricostruzione dell'omicidio da parte di Poirot, tutti i sospettati riuniti in silenzio all'interno di uno stesso vagone, con la macchina da presa ad indagare sulle loro espressioni mano a mano che vengono prospettate le possibili soluzioni del caso, due in definitiva: una, suggerita e "pronto uso", da affidare alla giustizia codicistica, l'altra, più precisa e circostanziata, che si sostanzia nell'attuazione di un rituale vendicativo dall'acre sapore ieratico, circoscritto all'interno della capacità umana di autoassolversi. Un risvolto inquieto ed angosciante, proprio della sfrontata sicumera di aver comunque "fatto giustizia" (con tanto di brindisi finale liberatorio), affidato allo sguardo, amareggiato e rassegnato al contempo, del compassionevole giudice Poirot, autoproclamatosi sofferta entità determinatrice dell'umano destino.

Antonio Falcone

Giornalista pubblicista, critico cinematografico, blogger (Reggio Calabria, 1968).Conduco il programma Sunset Boulevard (Radio Gamma Gioiosa). Consulente esterno nell'anno scolastico 2013-2014 (Progetto Cultura e Cinema, Liceo Scientifico Statale Zaleuco, Locri, RC). A Roccella Jonica, paese dove vivo, organizzo rassegne cinematografiche (Circolo di Lettura ARAS- associazione culturale Tratti in libertà).

Assassinio sull'Orient Express (2017) di Kenneth Branagh

In versione originale

"Poirot: Se c'è stato un assassinio... allora c'è un assassino. L'assassino è tra noi. E ognuno di voi è sospettato!
Gerhard Hardman (Willem Dafoe): E lei chi è?
Poirot: Mi chiamo Hercule Poirot e sono probabilmente il miglior investigatore al mondo"

Michela Manente

Dalla letteratura alla sceneggiatura. Dalla sceneggiatura alla macchina da presa. Dalla telecamera al montaggio e alla postproduzione e dalla postproduzione alla sala. E poi se la sala è all'estero c'è il doppiaggio (noi italiani non abbiamo nulla da invidiare alla realtà dei doppiatori all'estero). Eppure sempre più sale cinematografiche propongono i film in lingua originale e ne vale davvero la pena se gli attori sono del calibro di quelli reclutati per *Assassinio sull'Orient Express*, l'ultima versione firmata Kenneth Branagh. Il cineasta-attore conduce una buona regia con delle riprese davvero niente male e dei paesaggi suggestivi ma da segnalare è appunto l'ottimo cast, in primis lo stesso regista-protagonista affiancato da Johnny Depp, Penélope Cruz, Judi Dench, Daisy Ridley, Michelle Pfeiffer, Willem Dafoe, Josh Gad e Derek Jacobi. Bastano? Per gli appassionati delle "cose originali", vedere recitare in questo *plot* corale dei mostri sacri come la Dench, vecchie mummie come la Pfeiffer e il belloccio-tenebroso Depp è un'occasione unica. E non si rimane delusi... quella voce così buffa, nel voler imitare l'accento francese di Poirot-Branagh, è unica. La Cruz ha ormai perso l'accento spagnoleggiante e ci propone un personaggio nuovo, fuori dallo stereotipo dell'attrice-donna del boss del narcotraffico sudamericano (il riferimento è ad Escobar del recente *Loving Pablo*). Branagh ri-racconta in modo più cupo ma d'effetto uno dei gialli più famosi di tutta la letteratura: il film del 1974 rimane un capolavoro, quello nuovo cerca una propria strada, che trova solo in parte, lasciando qualche dubbio. Il potenziale, però, c'era tutto e alcune idee potevano essere interessanti. Ci si chiede la *ratio* dell'aver voluto rifare un film dalla trama già nota per effetto della popolarità del romanzo di Agatha Christie, e già diretto nel 1974 da Sidney Lumet, che mise assieme un cast che andava da Albert Finney a Ingrid Bergman passando per Anthony Perkins, Lauren Bacall, Jacqueline Bisset, Sean Connery e tanti altri ancora. Per evitare il rischio di vedere il già visto una buona soluzione è andare a "sentire" *Assassinio sull'Orient Express*, per sentirlo recitato in originale, gustarsi grandi attori che interpretano personaggi che interagiscono coralmente, assaporare gli accenti e le pronunce, il tono della voce, le sfumature del dettato fonico. Poi, se non si capisce tutto, ci sono i sottotitoli in italiano ad aiutare a comprendere il senso di quanto è sfuggito con la recitazione inglese. Però... sentire non è bastato perché questa versione di *Assassinio sull'Orient Express* presenta set impressionanti, paesaggi meravigliosi e abiti d'epoca, il tutto in forma spettacolare agli occhi dello spettatore. Per concludere: la versione originale dà la possibilità di gustarsi "live" grandi attori con le loro voci originali; la versione doppiata offre l'occasione di sentire i nostri bravi doppiatori italofoni e dedicarsi al meraviglioso ambito visivo (Marco Mete: Hercule Poirot; Chiara Colizzi: Pilar Estravados; Mario Cordova: Gerhard Hardman; Sonia Scotti: Natalia Dragomiroff; Fabio Boccanera: Samuel Edward Ratchett; Fabrizio Vidale: Hector MacQueen; Bruno Alessandro: Edward Henry Masterman; Massimo Bitossi: Dr. Arbuthnot; Emanuela Rossi: Caroline Hubbard; Benedetta Degli Innocenti: Mary Debenham; Rossa Caputo: Elena Andrenyi; David Chevalier: Rudolph Andrenyi).

Michela Manente

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.
Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Nuove frontiere della solidarietà sociale

riconosciuto il diritto allo studio e all'inclusione in classi normali, dei piccolini nati da coppie di diversamente franceschinianini

Ci scrivono stavolta dal pianeta Pappalla, recentemente scoperto anagolo in assonometria cavaliera alla nostra vecchia Terra. Da non crederci: presenta anche molte anagologie politiche e amministrative con il nostro di pianeta, pur essendo lontano bisbilioni di anni luce!

Dott. Tzira Bella

Finalmente anche i nostri giovani in età scolare, affetti da questa terribile disfunzione cognitiva di origine genetico ereditaria diretta, (oramai la scienza l'ha stabilito in maniera inconfu, inconfusta, incon, ... tabile, insomma: l'ha stabilito!!), potranno frequentare i normali corsi scolastici, sedere fianco a fianco, nello stesso banco, (insegnarli a farlo sulle sedie è praticamente impossibile), con gli altri piccoli piddiìninini, fratelliìninini di Papalla, selliìninini, grulliìni, berlusonianiìninini duri (e basta). Ancora negato l'accesso invece ai piccolini leghistiìninini e renzinianinini di prima e seconda generazione. Per questi ultimi le trattative sono state interrotte perché non si è ancora riusciti a trovare una lingua comune di dialogo, parlando i leghistiìninini e i loro genitori, un gergo assolutamente sconosciuto e non catalogabile tra lingue, idiomi o dialetti di ceppo oriongalattico, o siriogalattico, né di altre zone dell'infinito universo. Coi renzinianinini invece, perché genitori e nonni sono da mesi impegnati a spiegarsi nelle Procure di mezza intergalassia. Soddisfazione tra i piccolini diversamente berlusonianiìninini e i loro genitori. Sconcerto e sconforto tra i leghistininini e i renzinianinini e le loro famigliuoncelle. Sconforto e sconcerto espresso in una dura presa di posizione, inviata alle agenzie di stampa da una piccola passionaria in erba, una non meglio identificata scolaretta di nome OrchIDèa Serrachiòiammechiàno Ué. La piccola invita tutti i genitori ugualmente renzinianinini, a ritirare i loro bambini dalle scuole che accoglieranno scolari figli di diversamente franceschinianini. Speriamo bene! Per la già martoriata scuola pappallana questa grana proprio non ci voleva.

O' Grullhlo WVWon Grulhlizzhssxxwwzzzzbzxxjjkw

La dignità artistica del dialetto secondo Pasolini

"Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, usate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre, e dai vostri vecchi. E sono secoli che i fanciulli di questi luoghi succhiano dal seno della loro madre quel dialetto [...] nessuno di voi saprebbe scriverlo questo dialetto e, quasi quasi, nemmeno leggerlo. [...] così il dialetto che è la più umile e comune maniera di esprimersi è solo parlato, nessuno pensa mai di scriverlo. Ma se a qualcuno venisse questa idea? Voglio dire l'idea di adoperare il dialetto per esprimere i suoi sentimenti, le sue passioni?[1] "

Giorgia Bruni

Pasolini intuisce presto le immense potenzialità del dialetto, la sua duttilità e dignità di lingua poetica. La scoperta avviene grazie al dialetto friulano, udito, sin da bambino, dalla madre Susanna e a Casarsa, durante le prime estati trascorse nel paese materno, studiato e amato tanto intensamente da ergerlo a crisma dell'infanzia, dell'anima, delle prime passioni amorose sperimentati in tenera età. Tempo dopo, d'altro canto, si ridurrà a simbolo di ricordi amari, trafitti dall'abbandono e segnati dal rifiuto e dall'ostracismo. L'arrivo/fuga nella Capitale, nel 1950, segnerà l'esperienza linguistica di Pasolini con il dialetto romanesco. In *Passione e Ideologia* sono raccolti, non secondo un ordine cronologico, i saggi scritti dal poeta dal 1948 al 1958. Lo scritto è bipartito: la prima sezione inizia proponendo due studi; uno in merito alla poesia dialettale e l'altro riguardante la poesia popolare mentre la seconda parte è dedicata ad uno studio su Pascoli e i neo sperimentali. Quest'ultima principia con un saggio su Pascoli scritto nel 1955 a cui segue *La libertà stilistica;* in cui Pasolini annuncia uno "sperimentalismo stilistico" che differisce dallo sperimentalismo novecentesco. Il poeta si occupa della poesia dialettale, culla della poetica romantica e della poetica verista (con esiti naturalmente diversi), ripercorrendo le varie regioni italiane dal Sud al Nord. L'intellettuale analizza specificatamente la psicologia pascoliana in cui si trovano a coesistere da un lato la psicosi dell'immutato, ossia la preoccupazione di restare sempre fedele a se stesso e, dall'altro, uno sperimentalismo che mira alla *variatio*. Lo sperimentalismo di Pascoli, però, non sconfina dall'ambito linguistico. Successivamente Giotti, sostiene Pasolini, realizzerà nel concreto quell'estensione al dialetto che non ebbe, forse, l'ardore di compiere Pascoli. Gli scrittori che si mescolano al reale non possono non incontrare, lungo il loro percorso di elaborazione artistica, una intricata e insolubile situazione di bilinguismo in cui la lingua letteraria viene a scontrarsi con il dialetto e con le varietà diastratiche più basse. Il neorealismo, soprattutto nella sua espressione cinematografica, ha permesso al dialetto e alle esistenti e consistenti varietà linguistiche "popolari" di basso registro, di riemergere in superficie.

Per Pasolini la poesia, se plasmata sul dialetto, può sublimarsi in un *"atto mistico, irrazionale, squisito."*[2] Tuttavia si rende necessaria una nuova sperimentazione giacché la dimensione dialettale, conserva il carattere dell'interiorità. Occorrerà, dunque, "riabbassare" la lingua a livello della prosa. La seconda raccolta di poesie in romanesco del poeta Mario Dell'Arco, *La stella di carta*, viene pubblicata nel 1947 e segna l'inizio di un sodalizio letterario fra il poeta e Pasolini che aveva, tuttavia, già dato vita ad una collaborazione con Dell'Arco, fondata sulla comune passione per il dialetto: l'autore bolognese tradusse in friulano la poesia *Fine der monno*. Nel 1948 il poeta romano pubblica la raccolta *Ottave*, di cui Pasolini cura l'introduzione: i due non hanno in comune solo la passione per il dialetto d'appartenenza e per i dialetti italiani, ma sono uniti anche dalla convinzione che ogni dialetto possegga dignità di lingua e, rispetto alle lingue, abbia altresì potenzialità di estrema mimesi con la realtà, ricalcando mondi in via d'estinzione come la dimensione bucolica dei contadini o l'universo sottoproletario dei "borgatari". Il primo domicilio romano di Pasolini fu Piazza Costaguti, nel cuore del ghetto ebraico dove, in un primo periodo, conduce una vita solitaria, ferito dal recente scandalo dei "fatti di Ramuscello". Lavora ancora su *Scartafacci*, sulla terza stesura di *Atti impuri* e *Amado mio*. Ben presto, però, inizia a frequentare i poeti Sandro Penna e Giorgio Caproni.

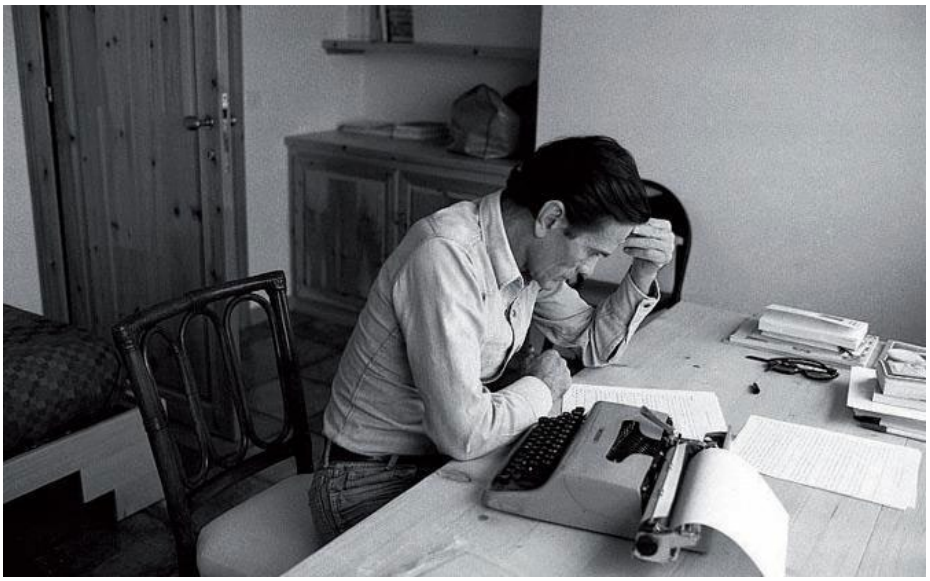
"Per lungo tempo ci siamo visti quasi ogni giorno. Mi veniva a trovare nella minuscola casa Incis dove da poco avevo trovato alloggio [...] era povero quanto me: forse più di me che non avevo nemmeno una sedia da offrirgli [...] sperava che gli procurassi un po' di lavoro, io che non ero riuscito a procurarmene neppure a me stesso."[3]

Roma si offre subito all'intellettuale in tutto il suo divino/demoniaco splendore in cui brillano anche la miseria e la povertà del sottoproletariato.

"Così, mentre prima avevo usato il dialetto per ragioni soggettive, come una lingua puramente poetica, al contrario quando arrivai a Roma, cominciai a usare il dialetto del sottoproletariato romano in un modo oggettivo, per ottenere la descrizione più esatta possibile del mondo che avevo di fronte."[4]

Lo sfrenato interesse per il dialetto romanesco lo trascina in perlustrazioni, sempre più frequenti, nelle borgate e nei quartieri lontani dal centro della città, spinto dalla decisione di prendere familiarità con quell'idioma, che lo affascina e lo seduce.

"L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche (data la necessaria contaminazione di linguaggi, quello del narratore e quello del personaggio, lingua e dialetto ecc.) bisogna certo, lasciar parlare fisicamente, immediatamente le cose: ma per "lasciar parlare le cose" occorre "essere scrittori" e anche perfino vistosamente scrittori."[5]


Pier Paolo Pasolini nella casa di Sabaudia, nel suo tavolo di lavoro mentre scrive

Il 1951 è l'anno in cui conosce Sergio Citti, un imbianchino di appena diciotto anni con cui Pasolini instaurerà un'amicizia e una collaborazione (che coinvolgerà, in un secondo momento, anche il fratello Franco) destinata a perdurare sino alla fine. Sergio svolge un ruolo importantissimo in quanto diviene il portavoce del lessico romanesco aiutando lo scrittore bolognese ad acquisire dimestichezza con il gergo.

"Egli vive la vita della sua classe sociale, che è quella di un proletariato romano a stretto contatto con il

segue a pag. successiva

1 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo Pasolini, cit p 111. Si riporta un frammento dell'esordio di Pasolini all'almanacco "Stroligut di cà da l'aga" pubblicato nell'aprile del 1944.*

2 *Ivi, p 148.*

3 *P.P.PASOLINI, Lettere, I volume cit p CXIV.*

4 *Ivi, pp CXVIII–CIX.*

5 *Ibidem.*

segue da pag. precedente

sottoproletariato di cui adotta l'ideologia, assumendo il mondo del lavoro come una necessità irrilevante, e tuttavia cosciente di ciò per fulgurazione atavica (nonno e padre anarchici).”[6]

Pasolini, verso la fine del 1951, probabilmente durante una serata organizzata da Ungaretti, conosce l'ingegnere – scrittore Carlo Emilio Gadda che, in quel periodo, stava lavorando a quello che sarebbe divenuto il suo capolavoro: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Neppure Gadda ha origini laziali, proviene dal Nord (Lombardia) e scrive il suo romanzo in dialetto prevalentemente romanesco aggiungendo alcuni tratti linguistici campani e veneti. Pasolini ammirerà sempre il complesso pluristilismo dell'ingegnere considerando Gadda l'unico scrittore in grado di riassumere, nelle sue opere, *l'intero paesaggio storico della prosa italiana.*[7]

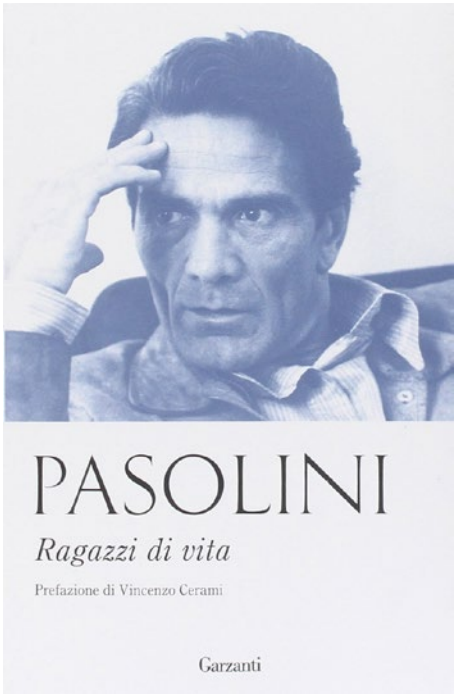
Lo scrittore bolognese, analizzando gli scritti gaddiani, fa risalire il sistema stilistico dell'ingegnere a quattro matrici: una manzoniana, una dialettale (che conserva l'eredità di Porta e Belli), una scapigliata e una di stampo verista pur se, precisa, i quattro elementi vengono privati del loro valore storico dall'autore del *Pasticciaccio* che *“si trova ciecamente solo di fronte ad un mondo ciecamente solo”.*[8]

Pasolini, ispirandosi a Gadda e a Verga per quanto concerne il discorso indiretto libero, tra il 1950 e il 1951 scrive *Ragazzi di vita*: un romanzo che racconta le avventure di alcuni giovani di borgata in un linguaggio arricchito di espressioni dialettali romanesche. In questi anni conosce anche lo scrittore Paolo Volponi.

“Spesso la domenica ci capitava d'andare insieme in certi orti tenuti da marchigiani oltre la Casilina, oltre Tor Pignattara, proprio perché Pasolini aveva interesse a vedere e a capire certi ambienti, parole, linguaggi dal vivo: prendere, ad esempio indicazioni e nomi che gli servivano allora per il suo primo romanzo: Ragazzi di vita […].”[9]

All'età di quarant'anni Pasolini battezza anche la settima arte, girando il suo primo film, *Accattone*, in cui il dialetto romanesco ha un ruolo centrale di mimesi con il mondo degli ultimi, dei pappa, dei morti di fame. Il romanesco, così ruvido e reale, è un mezzo fondamentale per riuscire a rappresentare la realtà attraverso se stessa, sullo schermo.

“qui sembra utile sottolineare che questa proposta mimetica e fortemente espressiva d'un linguaggio vivo produsse reazioni notevoli, in particolare nel mondo del cinema, dove si tornò a guardare con un certo rispetto alle manifestazioni dialettali genuine; molto debole invece l'incidenza di tale proposta sui destinatari che, diseducati da anni di stereotipia, si mostrarono restii e impreparati ad accoglierla […]”[10]



Pasolini ama *in toto* quel mondo. Lo celebra attraverso una sacralità e una dedizione tali da apprenderne la lingua: vuole imparare a comunicare come essi comunicano fra loro per celebrare quella realtà in ogni aspetto. Pier Paolo è un intellettuale profondamente innamorato dell'Altrove, delle lande dimenticate da Dio in cui gli operai, gli “ultimi” consumano le loro esistenze. Negli anni 70' però, inevitabilmente, con la discesa del dio del consumo da un olimpo di fango che non ha nulla di divino ma che risponde alla volontà di un potere profondamente umano, l'incantesimo si spezza: l'universo bucolico e arcadico crolla e, crollando, porta con sé, nel baratro di un oblio senza soluzioni di ritorno, anche la lingua.

“Dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento dell'espressività. I dialetti (gli idiomi materni!) sono allontanati nel tempo e nello spazio: i figli sono costretti a non parlarli più perché vivono a Torino, a Milano o in Germania. Là, dove si parlano ancora, essi hanno totalmente perso ogni loro potenzialità inventiva […].”[11]

L'intellettuale è afflitto da un'utopia nostalgica, straziato dalla perdita del passato, del dialetto, stendardo dell'identità di un popolo. Egli, forse per colmare questo vuoto abissale, tardi percorre a ritroso i suoi passi facendo ritorno alla poesia dialettale: nel 1973 uscirà, infatti, la nuova edizione della *Meglio gioventù*. Il poeta cambierà il titolo dell'opera in *La nuova gioventù* proprio per significare che tutto ciò in cui confidava un tempo adesso non esiste più, sta scomparendo, vittima della nuova tirannia. L'aggettivo *nuova* non è indice di progresso ma di una regressione rispetto al *meglio* della prima edizione: la nuova gioventù calpesta la migliore che esisteva prima e che costituiva, come del resto Pasolini dice di se stesso, una *forza del passato*. Questi nuovi sono privi di consapevolezza e autocoscienza, s'illudono di desiderare, progettare non riuscendo più ad avvertire i fili del grande burattinaio che li muove in un'unica direzione coincidente col proprio volere. L'omologazione ha risucchiato anime e corpi, ai “nuovi” è negato il privilegio della libertà. Sono contenitori Vivi traboccanti di morte.

“Piango un mondo morto. Ma non sono morto io che lo piango. Se vogliamo andare avanti bisogna che piangiamo il tempo che non può più tornare, che diciamo di no a questa realtà che ci ha chiusi nella sua prigione.”[12]

Bisogna ricordare, rimpiangere, tenere vivo il dolore di ciò che si è, inesorabilmente, perduto. Pasolini scriverà, nel Marzo del 1975:

“Io non credo in questa storia e in questo progresso […] bisogna avere la forza della critica totale, del rifiuto, della denuncia disperata e inutile.”[13]

Giorgia Bruni

6 *Ivi, p CXX.*

7 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo Pasolini, cit p 112.*

8 *Ibidem.*

9 *P.P.PASOLINI, Lettere, cit p CXXVIII. Si riporta un intervento di Paolo Volponi.*

10 *S.RAFFAELLI, La lingua filmata, didascalie e dialoghi del cinema italiano, casa editrice Le Lettere, gennaio 1992, p 123.*

11 *P.P.PASOLINI, Scritti corsari, cit. p 54.*

12 *M.A.BAZZOCCHI, Pier Paolo Pasolini, cit. p 128. Si riportano i versi della poesia Significato del rimpianto.*

13 *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo, p 44. Si riporta una citazione tratta dall'intervento di Giuliano Manacorda.*

Stefania Sandrelli in Puglia

Adriano Silvestri

Incontriamo Stefania Sandrelli a Lecce e il discorso parte subito dai due (unici) film che ha girato in Puglia e cioè *Ninfa Plebea* di Lina Wertmüller e *Matrimoni* di Cristina Comencini: «I miei film sono veramente la mia passione e la mia libertà. Con la regista originaria della Basilicata eravamo a... (scandisce) Spinazzo -o- ola, mentre con la Comencini siamo andati a Trani, dove ho conosciuto alcuni attori pugliesi e ricordo in particolare Lunetta Savino, Emilio Solfrizzi e Paolo Sassanelli.» Ma torniamo a Lecce: «*Io conosco Lecce - che è una città meravigliosa - proprio perché mio figlio Vito, a sua volta figlio e anche nipote di Nicola Pende, ha sangue pugliese, come si evince dai loro nomi. E nella regione conosco bene soprattutto Noicattaro. Mi ero innamorata del centro storico di questa cittadina del barese, piena di pietre dorate, spesse, lucide, bellissime e – con mia enorme sorpresa - mi sono accorta che... erano abitate. Ho visitato l'antico molino e pastificio a suo tempo abitato dalla famiglia Pende e mi sono innamorata della piccola (e meravigliosa) chiesa: ero già sposata, altrimenti avrei voluto sposarmi lì. Io amo le chiese antiche.*» L'attrice gesticola lentamente e riprende il discorso pacatamente: «*Mi tuffo volentieri nel mare del cinema. Non ho prevenzione di alcun tipo, direi. L'importante per me è avere un ruolo giusto, carino, che mi attragga e poi un buon regista, che è come un direttore d'orchestra (e noi siamo gli elementi di una orchestra). Oggi mi manca un po' un contatto diretto, quando i registi si paludano in un altro posto. Io sono una persona molto miope, ma molto istintiva, tant'è che in una troupe – che è composta da moltissime persone - io conto fino a cinque e mi accorgo chi manca, se manca qualcuno.*» «*L'ultimo film a cui ho lavorato è stato ad Ischia. Aspetto questo film 'A Casa tutti bene' di Gabriele Muccino. Ricordo le levatacce nell'isola, poco dopo il terremoto. Ma io non vado mai a vedermi. Per me la cosa più preziosa di un film è la sceneggiatura. È quella a cui mi riferisco, per accettare o rifiutare una parte. E quindi è tutto. Ma poi è importante il montaggio. Io mi aspetto – come i bambini si aspettano le sorprese davanti alla vetrina – un montaggio adeguato. Io dico sempre: un bel film deve avere una bellissima sceneggiatura, ma – poi – il film deve essere più bello della sceneggiatura. Va anche ricordato che adesso il personaggio chiave nel mondo del cinema è diventato il distributore, ma - al centro di tutto - resta sempre e comunque il produttore, cioè colui che sostiene il prodotto e lo sostiene come un padre dovrebbe sostenere un figlio. Qui in Puglia avete Domenico Procacci, direi l'ultimo grande produttore esistente in Italia.*» Ma, delle persone che hanno frequentato Bari, l'attrice vuole ricordare in particolare Ettore Scola, a lungo presidente del Bif&st: «*È stato per me come un parente. Le persone che io amo, nel mio ambiente, le sento un po' familiari. C'è un legame, siamo come una grande famiglia. Ettore mi dava qualcosa in più, privatamente. Lui mi voleva molto bene e me lo dimostrava. Ogni volta che io avevo un appuntamento con qualcosa di bello (un riconoscimento, un attestato) – con mia grande sorpresa – improvvisamente, chi vedevo venirmi incontro? Ettore. E questo è uno dei motivi – e non è il solo – per cui mi manca tantissimo.*» Ma Stefania Sandrelli ha all'attivo anche tanta televisione: «*Con la TV tu entri nella casa della gente e questo mi responsabilizza un pochino di più, per qualche misura. Anche qui ho sempre gli stessi parametri. Devo avere un personaggio che mi attragga. Tutto quello che ho fatto in televisione, lo ricordo con grande gratitudine. Mentre in un film è bello il non detto, il non visto, è molto bello. Lascia allo spettatore la possibilità di formulare una propria idea. Una forma di libertà meravigliosa. Una fiction – invece - dà anche la possibilità di interpretare a tutto tondo un personaggio e, quindi, dire molto di più. Questa è anche una bella opportunità per un' attrice o per un attore.*» Chiudiamo con il teatro: «*Io vorrei poter campare ancora una altra vita per potermi dedicare di più al teatro, perché il teatro per me è nutrimento. Io sul palcoscenico prediligo i ruoli brillanti. Per me è molto importante che la gente si diverta, che rida. Tant'è che ogni volta che finisco una rappresentazione, mi piace andare incontro al pubblico e formulare la mia domanda fatidica: "Hai riso, ti sei divertito?" E verificare che stia rispondendo sinceramente. Per questo io ho bisogno di comunicare talmente a fondo con il pubblico, con la mia natura, che è prevalentemente scherzosa. Io sono una persona allegra, molto vitale credo di essere. Mi piace ridere...*» Ma ritorniamo al Cinema: «*Ridevo a volte anche sul set dei film che ho girato e anche dove c'era poco da sorridere: Germi non me lo ha perdonato. Una volta – alla fine – era disarmato. Perché regolarmente lui strillava: "Ma Stefania, ma insomma". E io regolarmente mi coprivo con un gelato, ma io - che mi conosco bene - sullo schermo apparivo con gli occhi bassi, ma ridenti...*»

Adriano Silvestri

Adriano Silvestri intervista Stefania Sandrelli nella hall dell'Hotel Patria di Lecce (foto di Pier Paolo Pepe)

Stefania Sandrelli "Io la conoscevo bene" (1965) di Antonio Pietrangeli

Il nuovo teatro Pacini a Fucecchio.

La piazza, il teatro, il futuro di Fucecchio

Riccardo Cardellicchio

Sto dalla parte delle streghe. Per piazza Giuseppe Montanelli, niente a che fare con Indro, si arrivò ad affiggere le liste dei buoni. Chi era per la piazza libera da edifici era tra i buoni, e viene osannato dal comitato per essa costituito. Gli altri erano cattivi e ricevono lettere d'esortazione a ravvedersi da novelli predicatori del modernismo. No, non ho ceduto. Mi piace stare dalla parte delle streghe, che finiscono sul rogo, mai come ora convinto di stare dalla parte giusta. Di chi guarda al futuro senza paraocchi. Di chi pensa a Fucecchio in una dimensione diversa, svincolato dalla filosofia che ci vuole mani e piedi legati alla civiltà della macchina, a quella civiltà che dimezza la nostra esistenza, che la rende priva di valori, senza futuro, cui dovremmo sacrificare tutto, compresa la voglia di cultura e di tempo libero qualificato. Sto dalla parte delle streghe perché voglio che piazza Montanelli torni a essere quel che è stata un tempo: il cuore del cuore del paese. Luogo d'aggregazione. Con il suo cinema-teatro. Il nuovo cinema-teatro Pacini. Sì, il nuovo Pacini. Occasione per stagioni cinematografiche e teatrali importanti, ma anche testimonianza di un passato della nostra storia, che ha coinvolto intere generazioni di fucecchiesi. Sto dalla parte delle streghe perché voglio piazza Montanelli che sia salotto. Il salotto di un "giro" che comprenda via Nazario Sauro, corso Matteotti, l'inizio di Borghetto (via Lamarmora), via del Giglio, gli Ortacci (piazza Amendola), via Checchi, via Montanelli.

Il ritorno delle lastre

La riappropriazione da parte della gente - del pedone - della strada e della piazza, fuori delle case, lontana dalla tv alienante e demenziale. Voglio vedere la gente camminare senza il timore d'essere falciata da auto e moto, senza il timore dei danni provocati dallo smog. Voglio vedere la gente nuovamente con il gusto di fermarsi davanti alle vetrine, di arrivare in centro (per gli acquisti) a piedi, o in bicicletta, liberata dall'affanno della ricerca del parcheggio per l'auto. Tutti trarranno vantaggio da questo. Compresi i commercianti. Non mi faccio abbacinare da chi mi propone un pezzetto di cielo in più e ignora tutto il resto: la qualità della vita.

Intervento sull'esistente

Devo dire, ripetere, che io ero per un intervento sull'esistente, per recuperare cinema e teatro, consapevole di trovarmi di fronte a una scelta difficile, soprattutto perché imponeva un impegno non indifferente per eliminare i guasti prodotti dalla ricostruzione permessa a metà degli anni Cinquanta. Devo anche dire che le prime mosse dell'amministrazione comunale, furono in questo senso, e in questo senso sarebbero andate, se non si fosse trovata di fronte a una situazione economica proibitiva, legata alla proprietà. Soltanto un privato avrebbe potuto districarsi tra banche, imprese e quant'altro gravava su quell'edificio. E un privato (banca) si fece avanti. Che entrò in gioco con le sue proposte, ovviamente. L'alternativa era il mantenimento dell'edificio in una situazione di degrado sempre più inaccettabile, e Fucecchio privo di un luogo di aggregazione. Non fu scelta facile. Anzi, fu scelta sofferta. Ma su di essa si sono in più riprese espressi anche i cittadini, approvandola. Di fronte alla mia scelta perdente, presi a guardare con interesse la soluzione proposta dall'amministrazione comunale. Non tanto la forma dell'edificio (bello? brutto?), quanto la sua funzione, la sua utilità.

La storia

Mi chiedo che cosa sarebbe successo se alla proposta dell'Accademia dei Fecondi Ravvivati di realizzare il nuovo teatro in piazza d'Armi (ora piazza Montanelli), avesse risposto un comitato deciso a contrastarla e avesse vinto. Non avremmo avuto, con ogni probabilità, un paese così amante dello spettacolo in tutte le sue forme: l'opera, l'operetta, il varietà, la musica, la prosa, il cinema. Invece bisogna dire grazie alla allora Accademia dei Fecondi Ravvivati che costruì il nuovo edificio in Piazza D'Armi, oggi Piazza Giuseppe Montanelli. Agostino Panicacci, dell'Accademia, chiese il permesso di realizzare un teatro in una porzione della piazza d'Armi, concessa dal principe Corsini in affitto al Comune, a partire dal 1676. Un affitto che verrà pagato fino al 1864, quando il Comune ne diventerà proprietario, in cambio della cessione della Rocca al principe. Il nuovo teatro viene inaugurato nel 1802. Ma non durerà a lungo. Scrivono gli storici che i tempi sono cambiati, le truppe francesi hanno lasciato segni indelebili. La miseria, in primo piano. Diffusa in ogni strada. E il teatro decade, coinvolto nella crisi dell'Accademia dei Fecondi. Bisogna far passare la bufera francese per tornare a guardare le cose locali con un occhio diverso. Anche perché l'igiene è tale che si passa da un'epidemia all'altra, famosa quella di tifo petecchiale che fa un po' di morti, al pari del colera e della spagnola, altre tappe drammatiche della storia di Fucecchio. Passa la bufera francese e torna l'Accademia dei Fecondi che, per far vedere che è una cosa seria, aggiunge l'aggettivo Ravvivati. Il teatro riprende vita. Tornano le rappresentazioni e viene costituito un circolo ricreativo privato, con tanto di bar, che poi prenderà il nome di "Ghiacciatina". Nel 1836, vi si rappresenta, in prima assoluta, l'opera "Saffo" di Giovanni Pacini, compositore che abita a Pescia. E il teatro, di lì a poco, viene dedicato al musicista. Anni intensi, fino a quando con lo scoppio della prima guerra mondiale, il teatro deve rinunciare alla sua attività per ospitare le truppe. Ce ne vuole per rimetterlo in sesto. I Fecondi Ravvivati devono rimboccarsi le maniche e spendere.

Fucecchio 1830 circa – Il Teatro Regio in piazza Montanelli inaugurato nel 1802 dall'Accademia dei Fecondi Ravvivati

Fucecchio, Piazza Garibaldi e Via Santa Maria, oggi meglio conosciuta come Piazza Montanelli.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nel 1930, il teatro ha bisogno di alcuni ritocchi. Si foderano di velluto rosso i palchetti. La riapertura avviene il 23 febbraio 1930. Avvenimento di un certo rilievo per la vita da strapaese di quel tempo. A. Taddei ci scrive una poesia alla maniera del Giusti. Dice, a un certo punto: "Rossi velluti ed ori/ Ornano i palchi e il cielo". Ma sono le ultime fiatate per l'Accademia dei Fecondi Ravvivati. Il fascismo tutto controlla e tutto impedisce. Nel 1941, i Fecondi vendono il teatro alla famiglia Morelli. Nel 1944, il teatro diventa scuola perché gli edifici di piazza XX settembre sono trasformati in comandi dai tedeschi. Con la Liberazione, occorrono un po' di lavori per riaprirlo al pubblico. C'è il boom del cinema, di film popolari con Amedeo Nazzari e Ivonne Sanson, lacrime a fiumi in platea, nei palchetti e in piccionaia. Ci sono anche gli spettacoli di varietà, i veglioni. Ma i posti a disposizione sono pochi. La famiglia Morelli decide di renderlo all'altezza dei tempi. L'amministrazione comunale dà il benestare per la trasformazione. Siamo nel 1956. Inizia la stagione del cinema. Non c'è più un palcoscenico degno di questo nome. Grande errore. Dovremo attendere l'Excelsior per avere un teatro con un palcoscenico eccezionale. Un privilegio di breve durata, purtroppo. Per anni, siamo stati senza niente. E i fucecchiesi si sono sentiti un po' orfani. Almeno quelli che non vogliono fare scelte di retroguardia. E non posso pensare neanche un secondo di far fare a piazza Giuseppe Montanelli la fine di piazza V. Veneto. Fu detto: spostiamo il monumento ai Caduti, così potremo far vedere nella sua interezza una delle più belle piazza della Toscana. Risultato: spostato il monumento, è diventata un parcheggio caotico.

Teatro Pacini di Fucecchio – come era all'interno

Nuovo Cinema Teatro Pacini di Fucecchio – come è oggi

Piazza Giuseppe Montanelli e il Nuovo Cinema Teatro Pacini ricostruito nel 1956

Esterno Cinema Teatro Pacini di Fucecchio oggi

Il futuro

La costruzione del nuovo Pacini s'inserisce in un recupero dei contenitori storici che sta riqualificando Fucecchio. Prendiamo la Fattoria Corsini. Oggi sono tutti contenti. E' motivo d'orgoglio per tutti i fucecchiesi. Ma non posso dimenticare quel che ebbe a patire il sindaco Ferdinando Biondi quando decise l'acquisto del complesso negli anni Ottanta. Se non avesse insistito, mettendo in gioco anche la carica di primo cittadino, oggi la Rocca sarebbe un albergo di lusso, gestito da privati, precluso al godimento popolare. L'altro recupero accolto con scetticismo? Quello dell'ex fabbrica di carte da gioco (o, se si vuole, ex consorzio agrario), in via Cesare Battisti. Oggi tutti convengono che si tratti di un ottimo lavoro, che qualifica l'ingresso del paese dalla parte di Empoli. Il discorso vale per gli ex Seccatoi in via di Burello, l'ex calzaturificio Botti in Largo via Trieste, l'ex fornace d'Andrea. All'appello manca l'ex Saffa. Un cruccio, senza dubbio. Sto dalla parte delle streghe perché spero che Fucecchio sviluppi opportunità nel turismo naturale e culturale (con risultati economici rilevanti e maggiori opportunità d'occupazione per donne e giovani), convinto come sono che ne abbia i requisiti: dal Padule alle Cerbaie, dalla Rocca Corsini al nucleo antico (il castello), fino a piazza Montanelli, riqualificata con il nuovo Pacini e il parcheggio dietro la chiesa delle Vedute. Non è piccolo cabotaggio, questo. Sto dalla parte delle streghe – ripeto quel che ho già avuto modo di dire in altra occasione - perché non si è ecologisti militanti per venti metri in più di piazza libera, caso mai due alberelli, e pensando al suo futuro ancora con le auto, con più auto. Ambientalisti militanti si è quando ci si oppone alle discariche dei fanghi in zona protetta, quando ci si batte per la salute della gente dentro e fuori le fabbriche, quando si lotta per salvare il Padule di Fucecchio e i boschi delle Cerbaie dai predatori di professione. Su questi temi avrei voluto vedere i componenti del comitato per la Piazza Libera. Avrei voluto vederli sporcarsi le mani per difendere l'Arno e l'Usciana contro i grandi interessi, le speculazioni, i profitti accumulati in spregio a questa terra, alla sua gente. Non è piccolo cabotaggio, questo.

Riccardo Cardellicchio

Riccardo Cardellicchio

Nato a Fucecchio (Fi), dove ancora abita, ha collaborato a giornali nazionali come °l'Avvenire" allora diretto da Raniero La Valle, "Paese Sera", il settimanale "Politica". Giornalista al "Telegrafo" poi il "Tirreno", dove è stato a lungo caposervizio. Giornalismo d'inchiesta e ricerca storica la sua passione, insieme a narrativa, teatro, poesia. Un uomo libero, dove mai si presta a pressioni di chicchessia ma svolgerà la sua attività secondo i criteri deontologici più nobili del giornalismo. Direttore di varie riviste e periodici, promotore di tantissime iniziative culturali e autore di numerose pubblicazioni di narrativa, poesia e testi teatrali; fra gli altri "Gli Uomini della Contessa" (Matilde di Canossa) rappresentato per la prima volta alla Pergola di Firenze. Da sempre dedito alla ricerca storica locale e nazionale. Fra le sue ricerche storiche si deve a lui "L'Estate del '44" edito dalla Lef, in cui si ricostruiscono gli avvenimenti, il numero e i nomi delle vittime dell'efferata strage nazista del 23 luglio 1944 nel Padule di Fucecchio. Di formazione cattolica, è fra i protagonisti del Circolo Culturale "Il Poggio" sede di importanti conferenze con autorevoli personaggi della Cultura e della Politica, fra cui Giorgio La Pira, Raniero La Valle, Padre Balducci, Don Ruggini. A metà degli anni '70 è fra i firmatari – insieme a tanti altri giovani cattolici e, fino ad allora, esponenti del Movimento Giovanile D.C. - dell' Appello a votare P.C.I.. Da sempre impegnato nelle battaglie sociali e politiche, nel 1991 si schiera contro la scelta della Bolognina e rimane comunista. Dal 2009 al 2014 è assessore comunale di Fucecchio nella Giunta Unitaria di Sinistra in quota P.C.d. I.

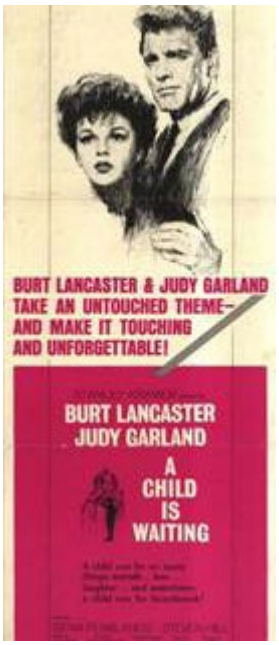
Averardo Francesco Taddei

Etica della cura, etica del cinema. Gli esclusi (1963) di John Cassavetes

I miei film sono un percorso nelle emozioni e nella vita intellettiva,
che offrono un possibile modo di evitare il dolore.
Il film è una investigazione sulla vita, un'esplorazione,
un continuo interrogarsi sulla gente
John Cassavetes

Stefano Beccastrini

Reuben Widdicombe - il giovanissimo interprete si chiamava, in realtà, Bruce Ritchey - è un ragazzino di dodici anni, affetto da ritardo mentale, figlio di due coniugi che stanno divorziando (la madre è interpretata da Gena Rowlands) e nessuno dei quali se la sente di assumersi la responsabilità di gestire da solo un bambino pieno di problemi, così emotivi come intellettivi. Decidono perciò, addolorati e delusi, di internarlo presso un istituto di cura ossia il Crawthorne State Mental Hospital, diretto dal dottor Matthew Clark, interpretato da un ottimo - energico, convinto, volitivo - Burt Lancaster. A Reuben si affezionerà, da subito, una giovane docente di discipline musicali di nome Jean Hansen - interpretata da Judy Garland, brava e bella come sempre ma già sciupata e depressa, dipendente dagli psicofarmaci nonchè alcolizzata - che si era laureata anni prima presso la prestigiosa Juilliard School of Music di New York ma, in attesa di tempi migliori e pur di lavorare, disposta a proseguire la propria non molto fortunata carriera insegnando un po' di musica ai ragazzi portatori di handicap. Questa è la situazione iniziale, alquanto narrativamente e dunque drammaturgicamente ben costruita, del film *Gli esclusi*, 1963, regia di John Cassavetes (il titolo originale, *A Child is waiting*, "Un ragazzo è in attesa", come al solito è più sobrio, e dunque più bello, di quello un po' retorico, per quanto efficace, scelto dai distributori italiani). Cassavetes, nato a New York in una famiglia di immigrati greci, cinematograficamente proveniva - dopo anni di studio, un diploma alla American Academy of Dramatic Arts e una lunga esperienza di attore televisivo - dall'avanguardia cinematografica newyorkese, la cosiddetta *Scuola di New York*, cui appartenevano anche Sidney Meyers, Lionel Rogosin e altri. La *Scuola di New York* rappresentava un poco, in quei primi anni Sessanta che s'indirizzarono subito verso il rinnovamento della cultura così politica come sociale come anche cinematografica del 900, la Nouvelle Vague del cinema americano. Era fondata sulla ricerca di un modo indipendente e innovativo di fare film a basso costo e utilizzando quali attori la gente comune, uno stile volutamente documentaristico e un linguaggio alquanto sperimentale, ellittico, realistico. Per Cassavetes, per la prima volta messo sotto contratto da un grande studio hollywoodiano, *Gli esclusi* furono la terza opera cinematografica dopo *Ombre* (1950: girato in 16 millimetri, fu definito dal critico Leonard Maltin "una cascata di acqua fresca per il cinema indipendente americano") e *Blues di mezzanotte*, 1961, un vero fallimento di pubblico e di critica. Per la prima volta, Cassavetes – che divenne poi anche un apprezzato attore cinematografico con cineasti della statura di Don Siegel, Robert Aldrich, Robert Parrish o Roman Polanskij - aveva alle spalle un produttore importante, poi rivelatosi anche ingombrante, come Stanley Kramer (il quale, di solito, dirigeva personalmente i film da lui prodotti: chissà perché, ma per fortuna nostra, questa volta non lo fece) e attori di rilievo quali, appunto, Burt Lancaster e Judy Garland. Insomma, Cassavetes stava cercando, pur mantenendo ferma la propria solitaria e coraggiosa poetica cinematografica, di misurarsi con il sistema hollywoodiano –lo Studio System - e il connesso Star System. Kramer, che aveva scelto il tema del film, si era ispirato, nel tratteggiare l'ambiente dell'istituto Crawthorne, alla celebre Vineland Training School, situata nel New Jersey, uno dei primi e più prestigiosi istituti di cura e riabilitazione per giovani portatori di handicap degli Stati Uniti. Il film narra, appunto, di una casa di cura per ragazzi mentalmente disabili ove nasce un profondo contrasto – ma, poi, anche un' altrettanto profonda stima reciproca – tra il direttore, dottor Clark, sostenitore di metodi rieducativi attivamente energici e miranti a rafforzare il carattere e la capacità di autogoverno di ragazzi la cui esistenza futura sarà inevitabilmente tutt'altro che facile, e la giovane insegnante di musica, più attenta agli, ma spesso anche troppo coinvolta dagli, aspetti emotivi e affettivi della relazione con i ragazzi affidati alle sue cure. Lo scontro tra i due, il direttore e l'insegnante, diviene ben presto persino aspro ma sa restare sincero, franco, scientificamente fondato e umanamente dignitoso in quanto rappresenta lo scontro, aperto ma reciprocamente arricchente, tra due concezioni della cura, del lavoro, dell'impegno etico professionale. L'intesa tra i due avverrà, infine, sul terreno della passione – dell'impegno etico e professionale, appunto – che entrambi portano e investono nella loro missione di educatori, di scienziati della cura, di caregivers. "Vi chiederete cosa ci spinga a durare tanta e poco ricompensata fatica – afferma a un certo punto del film il dottor Clark davanti a una piccola ma potente platea di azionisti dell'istituto che lui dirige, tutti quanti più interessati ai profitti aziendali che alla qualità della cura erogata ai, e dei risultati ottenuti con i, giovani pazienti – E' la cosa più semplice e più rara del mondo: l'amore per il nostro lavoro". Cito la frase a memoria (l'ho, in seguito, anche controllata rivedendo il DVD del film: non è proprio testuale ma è come me la porto dietro da oltre quarant'anni e mi risuona nell'animo fin da quando l'ho sentita per la prima volta, da giovane frequentatore delle sale cinematografiche della Firenze, da poco alluvionata, degli ultimi anni Sessanta non meno che delle aule della fiorentina facoltà di medicina, su in quel di Careggi). In fondo, era proprio questo il dissidio esploso tra il direttore Clark e l'insegnante Hansen: lei amava i bambini, lui amava il proprio lavoro con i bambini. Per un caregiver di bambini portatori di handicap - ma credo per nessun *professionista dell'aiuto*, a chiunque indirizzato - il primo amore non deve mai superare il secondo, altrimenti rischia di perdersi per strada, di condurre su percorsi sbagliati, di non sapersi misurare con la realtà



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e dunque con l'imprescindibile dovere di fare il bene – in ogni maniera scientificamente possibile ed eticamente fondata – dei propri assistiti, dei propri pazienti, delle persone di cui ci si va prendendo cura. Alla fine, la giovane insegnante comprende il proprio errore, presenta le proprie dimissioni, il dottor Clark le respinge e la sollecita ad orientare la propria passione professionale in maniera più metodologicamente orientata, più eticamente salda, più disposta a verificare l'efficacia curativa del proprio pur grande amore per il prossimo. *Gli esclusi* fu interamente girato presso il Pacific State Ospital di Pomona, in California. La ventina di ragazzini che compaiono sullo schermo del film – a parte quello che interpretò Reuben Widdicombe, ossia Bruce Ritchey, il quale era perfettamente sano e già attore professionista - erano i veri pazienti dell'istituto. Ciò - grazie alla capacità di Cassavetes di relazionarsi, comunicare, collaborare con loro, così facendoli partecipare attivamente alla realizzazione del film e dunque a interpretare magistralmente se stessi - rende l'opera particolarmente toccante e sobriamente, e dunque ancor più poeticamente, commovente. Tale scelta fu interamente merito di Cassavetes, legato – anche per la sua provenienza dalla *Scuola di New York* – all'importanza del fare del cinema un modo di conoscenza della realtà. Quando egli prese in mano la regia del film, e dunque poche settimane prima dell'inizio della lavorazione, Kramer aveva già deciso, per conto proprio, che tutti quanti i bambini sarebbero stati interpretati da attori veri e propri ma Cassavetes si oppose ed impose i giovanissimi ricoverati del Pacific State Hospital di Pomona: "Perché mai avrei dovuto usare attori professionisti? – egli si chiese in seguito – Che ne sapevano loro di questi ragazzi? Nulla, come me d'altra parte. Così ho passato tre mesi… a fare ricerche sul tema: ho incontrato molti ragazzi e i loro genitori, ho parlato con gli educatori… Fu un'esperienza molto forte e bella". Egli aveva una concezione etica del cinema, continuò ad averla per tutta la sua – abbastanza prolifica seppur non lunga – carriera di cineasta (morì nel 1989, senza aver ancora compiuto i sessant'anni di età). Per lui, ogni set era un'occasione di comunicazione con gli altri, di condivisione progettuale, di conoscenza e comprensione della realtà e dunque anche di "cura" reciproca con i propri attori, negli anni sempre più avviati ad essere, meravigliosamente, gli stessi: sua moglie Gena Rowlands (che compare anche ne *Gli esclusi*, nel ruolo della infelice signora Widdicombe), i suoi più intimi amici (Peter Falk, Ben Gazzarra, Seymour Cassell), sua suocera, sua madre, i propri figli, la gente che contava per lui e con cui voleva chiarirsi e comprendersi nell'unico modo che concepiva ossia facendo cinema assieme. Logico, dunque, che sul set de *Gli esclusi* sorgessero divergenze anche aspre con il produttore Stanley Kramer, cineasta certamente di nobili idee progressiste (chi non ricorda film, da lui diretti, democraticamente potenti quali *Inherit the Wind*, *E l'uomo creò Satana*, 1960, o *Judgment at Nuremberg*, *Vincitori e vinti*, 1961?) ma sempre assai attento alle regole del sistema drammaturgico hollywo-

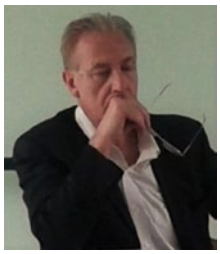
odiano e alle ragioni del botteghino, e con i due interpreti principali, abituati a lavorare con direttori di scena orientati a dare ordini agli attori su quello che essi dovevano o non dovevano fare e dunque presi in contropiede dal lavorare con un giovanotto di poco più di trent'anni che li chiamava a discutere continuamente, con lui, su come il film dovesse andare avanti (con Stanley Kramer pare che, alla fine, Cassavetes si sia preso persino a pugni!). Esiste tuttavia una foto, bellissima, che mostra Judy Garland mentre sta discutendo con lo stesso Cassavetes, il quale attentamente e affettuosamente l'ascolta, su come andasse girata una scena. Trovo che si tratti di una immagine straordinaria, capace di rendere conto della innovativa idea di cinema che caratterizzava il cineasta greco-americano: l'idea - appunto rispettosa fino alla più assoluta radicalità - del rispetto del proprio pensiero e di quello di tutti gli altri - di tutti quelli che partecipavano ai suoi film, ragazzi handicappati compresi - che caratterizzava la poetica cinematografica di John Cassavetes, un grande, mai abbastanza rimpianto uomo di cinema.. Questo film fu per lui un disastro, alla fine ruppe totalmente con Kramer, disconobbe la paternità dell'opera, fu sospinto nell'immediato a tornare al cinema d'avanguardia con *Volti*, 1968: di nuovo in 16 millimetri, di nuovo condotto sul filo dell'improvvisazione e della zavattiniana tecnica del "pedinamento" degli attori, di nuovo sganciato dal sistema produttivo hollywoodiano. Alla fin fine, però, credo fermamente che – fallimento commerciale a parte - *Gli esclusi* sia stato il film che ha saputo aprire le porte alla seconda fase, quella più amata dal grande pubblico, della sua carriera. Cassavetes, come si è già detto, disconobbe la paternità del film e ne parlò sempre come di un'opera non sua bensì di Stanley Kramer. Parlando di lui, e del film, ha in seguito affermato: "Non trovo che il suo film – tale considero *Gli esclusi*, un suo film – sia tanto brutto: è solo più sentimentale del mio". Nel film che aveva in mente Cassavetes, i veri protagonisti erano i bambini, non Burt Lancaster e Judy Garland, se non per gli aspetti che riguardavano il metodo di "cura" dei bambini stessi. Tuttavia, disconoscimenti polemici a parte, ad avviso di un appassionato cultore di John Cassavetes nonché assai moderato estimatore di Stanley Kramer quale io sono, *Gli esclusi* resta un film cassavetesiano: una storia di persone che si prendono seriamente cura degli altri girata da un cineasta la cui concezione del cinema era anch'essa una forma di "prendersi cura" del prossimo, a cominciare da quello che formava il set sul quale e con il quale egli lavorava. Proprio per questo il titolo originale del film, che fa riferimento al fatto che "un ragazzo è in attesa", è più bello di quello italiano, che parla drasticamente e pessimisticamente di "esclusi". Siamo tutti quanti, in questo mondo dolente, in attesa: di qualcuno che sappia prendersi cura – con amore e competenza a un tempo – di noi nonché di qualcuno che sappia, noi partecipi, ascoltare e raccontare le nostre storie. Alla fine del film, un altro bambino con problemi di ritardo mentale viene ricoverato al Crawthorne State Mental Hospital e per gli operatori dell'istituto comincia un nuovo impegno professionale, una nuova sfida morale e una nuova, e poco ricompensata, fatica. Tutti loro trovando un fortissimo alleato al loro fianco: l'amore per il lavoro. Quello che John Nicholas Cassavetes aveva per il cinema, per il suo cinema.

Stefano Beccastrini

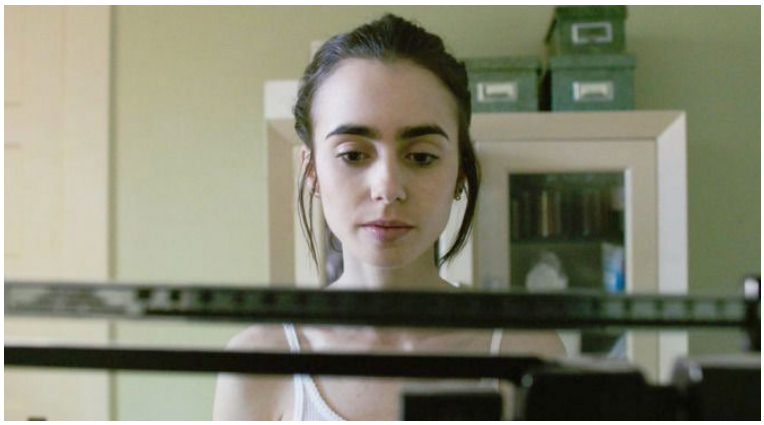
Cinema e Psicoanalisi

Fino all'osso

Nel periodo più bello della vita / L'anima soffre grandi tormenti che calpestano la spensieratezza e soffocano il cuore / E tu, non puoi rimuovere il peso che sottomette la mente / perché non conosci il tuo nemico / e non puoi amarti, conosci soltanto il suo vertice distruttivo / che ti trascina verso un'inquietudine eterna.
(Amonas)


Massimo Esposito

Fino all'osso (*To the Bone*), 2017 scritto e diretto da Marti Noxon. Ellen (*Lily Collins*) ha vent'anni, un temperamento artistico e la malcelata convinzione di poter tenere a bada la malattia che la sta letteralmente consumando; ma ha anche una famiglia atipica quanto disfunzionale in cui l'adulto che più si occupa di lei è la matrigna, poiché il padre (che non comparirà mai sulla scena) è impegnato a lavorare per "mantenere due famiglie" e la madre naturale (Judy) vive lontano da loro, ha una relazione omosessuale con un'altra donna (Olive) da anni, motivo della separazione della famiglia originaria. La donna si è arresa completamente alla malattia della figlia. Ed è proprio la matrigna (Susan) e la sorellastra Kelly, figura positiva e partecipe nella lotta per la vita della sorella a convincere la ragazza a tentare un trattamento "sperimentale" dopo che Ellen è stata cacciata dall'ennesima clinica riabilitativa. Intelligente, ironica e magnetica, la protagonista di *Fino all'osso* è un personaggio scritto con un apprezzabile grado di realismo in cui convivono in maniera credibile consapevolezza e una lenta e inarrestabile autodistruzione. *"Non parleremo di cibo". "È noioso e inutile "*, annuncia il medico (*Keanu Reeves*) esperto di disturbi del comportamento alimentare. E questo è un eccellente inizio di terapia, ma può essere difficile vedere oltre i problemi di superficie quando si ha a che fare con qualcuno che sta letteralmente morendo di fame: le scapole sporgenti come ali di uccelli, il cibo rigurgitato e nascosto sotto il letto, le braccia che si possono circondare con il pollice e l'indice. Da qui in poi, gli stereotipi dell'anoressia [1] sono scanditi con regolarità dai pasti in ospedale. Il film trascura quasi immediatamente il suo consiglio iniziale di non focalizzarsi sul cibo e lo fa con intensità voyeuristica, la domanda di fondo e perché così tante donne si sentano così infelici, e perché poi trasformino questa infelicità in loro stesse. Non è facile parlare di anoressia e fare un bel film, forse, è ancora più difficile; motivo per cui pochi si avventurano in questo campo. In aggiunta l'uscita del film è inseguita da molte critiche. Come raffigurare una disturbo mentale di questo tipo che - a differenza, per esempio, della schizofrenia o del disturbo bipolare - ha una manifestazione fisica così evidente, oggi famosa e difficile da mistificare? Proviamo a mettere in ordine alcune informazioni su questo problema molto discusso ma poco compreso. Al disturbo di cui soffrivano alcuni pazienti nel 1873 fu dato il nome di A*norexia* da Ernest Laseque in Francia e William Gull in Inghilterra, ma già nei secoli antecedenti i resoconti medici riportano notizie di malattie[2] che somigliavano alla anoressia. Nel 1885, Jean Martin Charcot, così descriveva tali pazienti: *"...non mangiavano, non volevano mangiare, non erano capaci di mangiare .... e preghiere, suppliche e perfino violenze non potevano vincere questa resistenza"*. Oggi, *"I Disturbi del Comportamento Alimentare (Anoressia, Bulimia e Disturbo da Alimentazione Incontrollata) costituiscono oggi una vera e propria epidemia sociale (Gordon, 1990), ma la loro diffusione si accompagna anche ad un'importante modificazione delle caratteristiche psicopatologiche. I Disordini Alimentari sembrano interpretare un disagio diffuso nella modernità che si declina ormai in forme ogni volta diverse".* [3] I principali Disturbi del Comportamento Alimentare sono: l'Anoressia Nervosa e la Bulimia Nervosa; altri disturbi sono: il Disturbo da Alimentazione Incontrollata) (o Binge Eating Disorder; BED), caratterizzato dalla presenza di crisi bulimiche senza il ricorso a comportamenti di compenso e/o di eliminazione del cibo per il controllo del peso e i Disturbi Alimentari Non Altrimenti Specificati (NAS), categoria utilizzata per descrivere quei pazienti che, pur avendo un disturbo alimentare clinicamente significativo, non soddisfano i criteri per una diagnosi piena. Fino a qui la classificazione dei disturbi ma quali sono le cause profonde di questa patologia? *"Il disturbo alimentare si esprime simbolicamente attraverso il corpo, ma è evidente che non è il corpo ad essersi ammalato, anche se ne paga conseguenze molto importanti; è come se la persona sostituisse l'esperienza della sofferenza con la comparsa dei sintomi, delegando alla malattia, come se fosse altro da sé, il duro ed insopportabile compito di parlare o di tacere al mondo un dolore psichico muto e molto spesso rimasto inascoltato"* [4] Nella sceneggiatura si comprende facilmente che chi l'ha scritta conosce l'argomento e sa maneggiarlo. Molto realistico e la descrizione dell'attaccamento morboso alla malattia. La protagonista è sul letto a stringersi il braccio tra indice e pollice per controllare che la massa muscolare non aumenti o al ristorante in cui mastica il boccone e lo risputa nel tovagliolo; oltre ai rituali come salire e scendere le scale, fare addominali, mentre calcola le calorie ingerite cerca nell'attività fisica il controllo per bruciarle**.** L'ossessività a questa parte di sé permette di avere tutto sotto controllo. Ovvero tutto ciò che non ha: la madre che non si prende cura di lei, il padre assente, così assente che non viene mai. *L'ansia compulsiva deriva dal bisogno di avere tutto sotto controllo e si associa a sensi di colpa sproporzionati e spesso ad atteggiamenti autopunitivi.* L'incontro con i familiari. Ellen e la sua famiglia partecipano ad una seduta con il Dott. Beckham, meno il padre. Durante l'incontro - molto realistico - inizia una litigata tra Susan, Judy e la sua compagna Olive, durante la quale ognuno accusa l'altro di essere la causa della malattia di Ellen, a parte Kelly, la quale sembra essere l'unica a comunicare il proprio stato d'animo riguardo la situazione della sorellastra e a manifestare sincero dolore per il fatto di non poter condividere esperienze con la sorella. Tutti gli atri componenti, come spesso capita nella realtà, sono incapaci di comunicare le rispettive paure e desideri; incapaci di aiutarsi a vicenda. Gli esperti definiscono questo ambiente familiare: *"atipico e disfunzionale"*. Nel significato culminate della trama, Ellen scappa dalla casa di cura e decide di tornare dalla vera madre. La madre **(**nel senso simbolico del film) accoglie *Ellen* e comprende che ha smesso di lottare. Nel dialogo fra le due, la madre riferisce alla figlia di accettare la sua malattia, accetta che non voglia più combattere, accetta quello che è stato, accetta Ellen per quella che è. L'obiettivo dell'autrice (Marti Noxon) per la sua esperienza di vita con la malattia, è stato quello di creare un ponte per la messa in scena della c.d. Teoria dell'attaccamento. *"Il comportamento di attaccamento è quella forma di comportamento che si manifesta in una persona che consegue o mantiene una prossimità nei confronti di un'altra persona, chiaramente identificata, ritenuta in grado di*



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

affrontare il mondo in modo adeguato. John Bowlby, 1958, sosteneva che "l'attaccamento è parte integrante del comportamento umano dalla culla alla tomba". All'inizio della vita l'essere nutriti equivale all'essere amati, il bisogno biologico legato all'alimentazione è presente insieme a un altro bisogno, anch'esso fondamentale, quello di essere amati, nutriti d'amore, di essere desiderati, voluti, accettati per quello che si è". In particolare, *John Bowlby*, verificò come la madre (e la relazione con lei) fornisce al bambino una "base sicura" dalla quale egli può allontanarsi per esplorare il mondo e farvi ritorno. In questa scena la madre chiede di poterla nutrire come fosse una neonata; ha preparato un biberon (seno materno). Il simbolismo assume la sua forma ed Ellen piangendo accetta. La madre la culla, la nutre. La figlia ritrova l'originaria relazione perduta. *"...lo scambio che la madre fornisce al bambino, non è solo un nutrimento materiale, ma è emotivo, empatico, di accoglienza. La funzione fondamentale della madre diviene quella di accudimento. E' questo il vero nutrimento."* [5] Ellen non è pronta a lasciar andare la *sua anima anoressica* si allontana di nuovo per raggiungere una collina ripida e rocciosa. *Nel sonno-morte ha una visione* di sé bella e tonica che si osserva dall'alto di un ramo su cui è seduta con accanto Luke (un compagno, ospite dell'istituto, ex ballerino anch'esso affetto da DCA). La visione di sé bella e sana lascia improvvisamente posto ad uno scheletro in terra. E' lei, avvizzita, spenta, ricoperta di terra, fredda e sporca. Chiede a Luke spiegazioni e lui le risponde con una frase prima di svanire: "*Il coraggio è un pezzo di carbone che decidi di inghiottire ogni giorno*". Ellen apre la mano, ha un pezzo di carbone, lo ingoia con fatica. Apre gli occhi, ha le labbra secche e screpolate. E' disidrata ma è viva. Si alza e si incammina. Non è più indecisa tra la vita e la morte, scende dall'auto di Susan e Kelly. Ad attenderla l'istituto di riabilitazione e suoi compagni di avventura. Esiste sempre una via d'uscita, i DCA sono una trappola, l'esca è la rappresentazione del sé. E' una malattia che dà seri problemi ma..., *"I problemi che hai, non definiscono mai chi sei. Mai!"*

Massimo Esposito

[1] Anoressia; dal greco ἀνορεξία anorexía, comp. di an- priv. e órexis 'appetito

[2] Ippocrate:" Coloro che rifiutano il cibo e non assorbono nulla sono chiamati dai greci anòrektous (anòrektous) oppure asítous (asìtous) che significa coloro che non hanno appetito ed evitano il cibo. Coloro che invece, dopo aver ingurgitato gli alimenti, provano disgusto o avversione si chiamano aposîtous (aposîtous)... E, quando sono spinti a mangiare, non hanno la forza di inghiottire; anche se si sforzano di nutrirsi, non riescono a ingerire il cibo, ma sono costretti a rimetterlo".

[3] Laura Dalla Ragione, Il coraggio di guardare; Prospettive e incontri per la prevenzione dei Disturbi del Comportamento Alimentare, 2010

[4] Paola Bianchini, Ibid.

[5] D. Woods Winnicott, 1896-1971, pediatra e psicoanalista inglese

I Circoli del Cinema, Cineclub, Cineforum informano

Rive Gauche Firenze Cineclub

Solitamente nasce prima un Cineclub e poi si crea, da parte dei suoi organismi, un programma di attività, rassegne di film, conferenze, ecc. Nel nostro caso è successo esattamente il contrario. A gennaio del 2013 mia figlia, che si recava ogni domenica a veder in un piccolo circolo di periferia (un "circolino", come lo chiamano qui a Firenze) un film scelto di volta in volta da una sua amica appassionata di cinema, mi invitò ad una di quelle proiezioni. Il pubblico non era numerosissimo e l'ambiente molto vario. Quasi mi indignava il fatto che i gestori del circolo ed anche alcuni spettatori spesso si alzavano, andavano a fare altre cose nei tanti ambienti del circolo stesso (ad esempio in cucina per preparare la cena per gli spettatori, ecc). L'attività dell'amica stava per esaurirsi per impegni universitari pressanti e venne fuori la proposta che mi occupassi io della scelta dei film e della organizzazione delle proiezioni. Ne parlai con qualche amico e soprattutto con alcuni estimatori delle mie recensioni di prime visioni che ero solito pubblicare da anni sul mio profilo Facebook e con i quali avevo frequenti scambi di opinioni sempre via FB. Alcuni furono entusiasti della possibilità offerta di dirigere le proiezioni. Ma doveva essere qualcosa di ben organizzato. Nacque l'idea di un ciclo organico di film poco noti o del tutto dimenticati in Italia e scegliemmo un titolo significativo: "Rari, ignoti, dimenticati, smarriti....e ritrovati da noi". Il primo film fu *Il coltello nell'acqua*, esordio alla regia di Polanski; ne seguirono altri come *Alice's Restaurant* di Arthur Penn. Quest'ultimo piacque molto perchè molti membri di quel "circolinio" sembravano riconoscersi nei personaggi e nella struttura della "comune", alla quale evidentemente tardivamente aspiravano. L'esperienza non ci gratificò del tutto, per il non elevato numero di spettatori e per l'aver inteso da parte di questi e dei gestori il cinema come una delle varie attività, organizzate spesso in contemporanea, alle quali non si voleva rinunciare. Di qui un andirivieni che a noi sembrava inconcepibile. Ben presto fui invitato a casa di uno degli amici con lo scopo di formare un cineclub organico con un proprio statuto e proprie regole. Dopo pochi mesi nacque La Rive Gauche di Firenze: il nome era ambiguo, perchè voleva richiamare da un lato l'esperienza delle forme d'arte alternative a Parigi, sul lato della Senna e dall'altro faceva riferimento al fatto che le nostre riunioni e attività si svolgevano "oltrarno" e cioè appunto sulla riva sinistra del fiume, solitamente meno celebrata e meno assediata dai turisti. Ci fu messa a disposizione una sala di un circolo policulturale e si diede il via alla prima grande rassegna dal titolo significativo "Emigrati ieri. Emigrati oggi", cioè una panoramica attraverso ben 13 film di quello che era il dramma dell'emigrazione di qualche decennio fa, dal sud d'Italia verso il nord (*Rocco e i suoi fratelli*) o verso altri Paesi (*Il cammino della speranza*) e le problematiche legate all'emigrazione di oggi (*Le Havre* di Kaurismaki, *Bread and Roses* di K, Loach, *Las bas* di G. Lombardi, il canadese *Monsieur Lazhar* di P. Falardeau ed altri ancora). Avemmo la soddisfazione di una bella e spontanea recensione su una rivista culturale fiorentina. Firenze è un ambiente difficile, ove è duro farsi largo per una associazione i cui membri sono privi di conoscenze e referenze nel campo del cinema tra autori, critici, registi e attori. Molti pensavano che saremmo usciti stritolati da questa esperienza. E in parte un contraccolpo ci fu: la nostra organizzazione, in assenza di una linea programmatica ben precisa, entrò in una crisi verticale che determinò la spaccatura irreversibile in due tronconi. Dal nostro lato nacque definitivamente Rive Gauche – ArteCInema. Suo organismo era il Blog che nel frattempo avevamo creato col titolo Rive Gauche-Filmecritica, che ci aiutò ad elaborare una linea di politica editoriale e cultuale che voleva sollecitare e mettere in contatto le forze soprattutto giovanili e innovative nel campo cinematografico. Il Blog voleva essere portavoce delle novità, attraverso notizie e recensioni dei film in uscita e di determinati classici meno noti al grande pubblico. Oggi è molto seguito ed ha vari collaboratori esterni, ad esempio attenti alle sia pur rare innovazioni nel cinema italiano di oggi e non solo, e dunque non vuole essere una pubblicazione chiusa e "di nicchia". E tuttavia la linea editoriale privilegia l'innovazione, facendo proprio, un pò provocatoriamente, quanto nel 1960 scrivevano nel loro Manifesto, i fondatori del New American Cinema di New York: "Non vogliamo film fasulli, leccati, ammiccanti: li preferiamo aspri e scabrosi. Ma vivi: non vogliamo film rosei. Li vogliamo color sangue". Ecco: senza chiudere la porta a nessuno che volesse darci una mano anche con idee meno rivoluzionarie, era però nata una linea di orientamento a cui ispirarsi. Immediato riscontro di questa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

linea fu un breve ciclo di sei film di Cassavetes, a partire naturalmente da *Shadows* che ci occupò a gennaio e febbraio 2014. Cassavetes era l'ideale per discutere dei problemi dell'innovazione nel cinema, e far capire attraverso le immagini e le discussioni prima e dopo la proiezione, che Hollywood non è l'unica forma di cinema esistente e che, soprattutto dalla fine degli anni 50 in poi si sprigionano forze nuove e antagoniste. Per rendere l'idea cominciai ad usare con frequenza le espressioni "l'innovazione nel cinema" e "cinema dell'innovazione", ritenendo che il termine "innovazione" fosse quello che meglio rendesse l'idea di ciò che io volevo intendere. Nei mesi successivi si verificarono due occasioni che ci fecero compiere un salto qualitativo: una nostra amica parlamentare ci suggerì di organizzare una giornata di studio per l'anniversario del *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini. Comprendemmo che era una grande occasione e tra l'altro Pasolini rientrava completamente nel nostro discorso sull'innovazione. Mettemmo insieme alcune forze a partire dalla facoltà di Lettere dell'Università, il Centro Ejelson di Firenze, la Pro Civitate Christiana di Assisi e alcuni degli "Apostoli" del film ancora viventi con la loro preziosa testimonianza sul set. Nell'Aula Magna dell'Università fu una intera giornata entusiasmante di lavoro e di studio. L'altro avvenimento: fummo invitati dal Quartiere Campo di Marte del Comune ad organizzare, dopo molti anni di assenza, una rassegna estiva all'aperto per luglio e agosto. Il criterio fu quello ormai consolidato: film poco noti o dimenticati prevalentemente innovativi, a cui aggiungemmo per la prima volta film mai circolati in Italia perchè ignorati dalla distribuzione. Con entusiasmo cominciammo ad acquistarli all'estero e a sottotitolarli in italiano. Il che rientrava perfettamente nelle caratteristiche delle nostre rassegne: nessun film di Rive Gauche è mai stato presentato in versione col doppiaggio. I film che offriamo al pubblico sono stati e saranno sempre in versione originale sottotitolata. La rassegna estiva fu un grande successo tanto che fummo invitati a ripeterla anche nei due anni successivi. Nel frattempo la ricerca, sottotitolatura e proiezione di film mai circolati in Italia divenne uno dei nostro marchi di fabbrica, attraverso il quale abbiamo avuto la soddisfazione di far conoscere al pubblico di Firenze per la prima volta in Italia autori innovativi ed emergenti come Xavier Dolan, quando nessuno lo conosceva e la distribuzione non lo aveva mai preso in considerazione e, quest'anno, le opere sconosciute in Italia dell'australiano Michod, del cinese (due volte Leone d'Oro) Jia Zhangke, del giapponese Hirokazu Kore-Eda e di Zulawski, solo per citarne alcuni. I due anni che seguirono furono pieni di rassegne preparate con frenesia. Non tutte andarono bene. Vorrei ricordare due flop del 2015: una rassegna di cinema dell'America Latina con film in gran parte inediti provenienti dal Festival di Trieste e un gruppo di otto film pacifisti in occasione del centenario della grande guerra, ove, a parte la grande folla per *Orizzonti di gloria*, il resto della programmazione non fu molto attrattivo, complici anche le fredde serate di dicembre. Sarebbe comunque lungo e noioso citare tutti gli eventi. Vorrei fermarmi su quelli che hanno segnato svolte importanti. Auspice innanzitutto ancora Pasolini, l'organizzazione di tre serate a novembre nell'ambito delle celebrazione per l'anniversario della morte, con la partecipazione di professori pasoliniani del calibro di Marco Marchi, di Francesco Galluzzi e di Franco Zabagli del Gabinetto Vieusseaux e con l'Associazione MUSe, che cura la valorizzazione del patrimonio dei Musei Civici Fiorentini, diretta dalla dinamica e brillante Valentina Gensini, col Museo Novecento che, grazie anche al supporto del Comune di Firenze e di Estate Fiorentina, ha ospitato nel Chiostro e presso le sue sale di proiezione il nostro Festival e le rassegne di film. Nello stesso periodo siamo stati chiamati dalla cattedra di Lingua e Cultura turca per proiettare agli studenti sei film del nuovo cinema turco in una esperienza veramente esaltante. Infine va rimarcato che una delle attività che gradatamente è diventata la principale è quella relativa alla organizzazione del Firenze FilmCorti Festival. Ricordo la prima edizione celebrata a Settignano (pochissimi film iscritti!) e quelle successive a Le Murate Progetti Arte Contemporanea, con ospiti di rilievo come registi e produttori, sempre grazie alla collaborazione di MUSe, con la progressiva espansione e rinomanza internazionale dell'evento fino alla partecipazione di Sharon Stone produttrice e attrice di un film sull'Olocausto e alla recente IV edizione del 2017, con l'iscrizione di ben 350 film! Naturalmente il Festival ha premiato, nelle varie edizioni, film prevalentemente innovativi nel linguaggio e nel contenuto. Il 2018 per il Festival sarà un anno cruciale dalle moltissime novità, da una regia di specialisti (critici, registi e produttori), al gemellaggio con altri Festival italiani e stranieri, al proposito di proiettare tutti i film iscritti rendendo pubbliche, fin da gennaio le pre-selezioni per le semifinali a cui parteciperanno anche gli spettatori, alla conferma della sezione sceneggiature che tanti consensi ha già avuto nelle precedenti edizioni. Un Festival insomma che durerà da gennaio fino ad autunno e che, oltre ad ospitare la competizione, sarà, un grande contenitore di attività ed eventi sui quali abbiamo intenzione di puntare molto. E' una sfida e una scommessa. Speriamo di avere forze sufficienti e spalle larghe per sostenerla e per vincerla.

Un momento della premiazione il 2 Luglio 2017 Firenze FilmCorti Festival (foto di Elena Fabris)

Altro momento della cerimonia della premiazione al 4° Firenze FilmCorti Festival 2 luglio - Chiostro storico al Museo Novecento (foto di Elena Fabris)

Il pubblico assiste alle proiezioni per la rassegna Inediti d'autore al Chiostro (foto di Elena Fabris)

M.D.

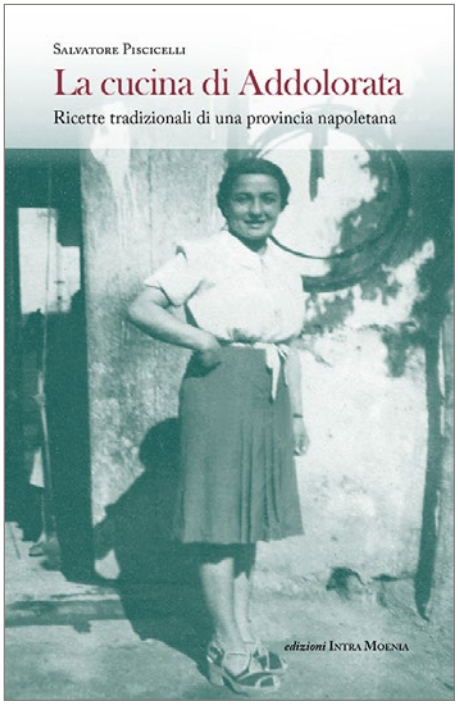
Rive Gauche - ArteCinema
Firenze FilmCorti Festival
Presidente Marino Demata

https://rivegauche-filmecritica.com/
info@rivegauche-artecinema.com

Abbiamo ricevuto

La cucina di Addolorata

Ricette tradizionali di una provincia napoletana. Salvatore Piscicelli



Nato come un manualetto ad uso strettamente familiare, il libro raccoglie una quarantina di ricette della cucina popolare dell'entroterra napoletano, tutte verificate nella pratica di anni ed esposte in maniera da facilitarne l'esecuzione. Il lettore troverà, insieme alle ricette, notizie e curiosità sulle abitudini alimentari e la cultura materiale tipiche della Campania contadina degli anni Cinquanta.

Prefazione di Alberto Castellano

"Un cineasta alla ricerca della cucina perduta", "Un intellettuale a caccia dei sapori dimenticati". Potrebbero essere due sottotitoli ideali per il libro di Piscicelli. Una suggestione proustiana che dà al ricettario di Addolorata il senso della sopravvivenza di una cultura (e di una cucina) in un'epoca di omologante alimentazione globalizzata, di resistenza di sapori e odori che un consumismo gastronomico anche multietnico cerca di cancellare. Complice una fastidiosa mutazione antropologica del consumatore medio di cibo, dell'utente di gastronomia preda di un'offerta massiccia, invasiva e diversificata che ha ridotto le pause e i tempi morti di scelta visto l'accerchiamento di fast-food, pub, paninoteche, ristoranti pretenziosi, ristoranti asiatici, punti di ristoro vegani, la *nouvelle cuisine*, le pizzerie più fantasiose e chi più ne ha più ne metta. Insomma il ricettario familiare di Piscicelli per la sua essenza culturale ha appunto qualcosa di misterioso che va recuperato e salvato, strappato all'inevitabile oblio congenito alle estinzioni generazionali, è qualcosa che paradossalmente è troppo tradizionale e poco codificabile (nonostante l'univocità e la collaudata fruibilità in un arco di decenni) per avere (come del resto tante cucine regionali italiane che rischiano di scomparire) un conformistico posto di conservazione e catalogazione. Si tratta di sapori e odori inafferrabili disseminati nello spazio e nel tempo con una loro anarchica e selvaggia ritrosia a farsi ingabbiare ed etichettare persino dagli eventi e iniziative editoriali partoriti da un'esperienza importante come Slow Food, che pure ha svolto a partire dagli anni '80 in piena invasione in tutto il mondo dei giganti americani del fast-food (McDonald's, Burger King, Kentucky Fried Chiken ecc...), un ruolo encomiabile in quanto movimento di idee e di pratiche che mirava a riscoprire il ritmo alimentare della *lentezza* in opposizione a quello della *velocità* a partire proprio dal territorio italiano tradizionalmente caratterizzato dalla cucina regionale e dal gusto per la buona tavola, per diventare poi un brand internazionale di grande successo, una società ricca e potente. Da allora in un crescendo inarrestabile c'è stato un boom della gastronomia, un exploit dell'alimentazione con l'inevitabile effetto della moda, del trend vincente, del business con una moltiplicazione vertiginosa di libri di cucina, manuali gastronomici, guide ai ristoranti e alle trattorie, volumi dedicati alle cucine regionali, ricettari patinati con foto colorate e spesso kitsch, tour enogastronomici, corsi di laurea in scienze gastronomiche, chef opinionisti, programmi televisivi dimostrativi con piatti preparati in diretta, trasmissioni a base di competizioni spietate, ma anche di informazione e approfondimento e un'overdose di gourmet, sommelier, esperti, degustatori. Il libro di Salvatore in tal senso va a colmare un vuoto editoriale, si ritaglia una piccola ma significativa nicchia nel panorama della cultura gastronomica italiana, perché non è un semplice ricettario, è una raccolta di una quarantina di ricette della cucina popolare dell'entroterra napoletano e diventa anche uno spaccato socio-antropologico della cultura contadina degli anni '50. E si è accostato all'operazione con il desiderio di rendere omaggio soprattutto a sua madre Addolorata, donna antica che con le sue ricette orgogliosamente "brevettate" con la sola, esclusiva forza dell'unicità e dell'irriproducibilità sulla base della ricetta classica, delle dosi e degli ingredienti, sembrava sfidare l'avanzante modernità dell'alimentazione industriale e resistere a qualsiasi tentativo di manipolazione e contaminazione, ma anche con l'intenzione di aprire uno sguardo sulla sua Pomigliano attraverso un microcosmo e un patrimonio familiare, fatto anche di abitudini alimentari, dei riti del mangiare, del valore socializzante della buona tavola. E una motivazione in più Salvatore l'ha trovata nella sua predilezione per il cibo. Chi lo conosce sa che oltre alla passione per il cinema ha anche quella per la cucina, è un sofisticato cinefilo ma anche un buongustaio, è un raffinato intellettuale che apprezza la sana cucina popolare ma anche quella giapponese (del Giappone ha sempre amato anche il cinema e in particolare Ozu). Come ha fatto per i suoi primi film con un occhio al cinema classico e popolare e uno alle nouvelle vagues e alla sperimentazione, anche sul terreno gastronomico è attratto sia dai piatti tradizionali contadini che dalle attuali cucine etniche. E questo volume è il risultato di un lavoro - con il prezioso contributo della sua inseparabile compagna Carla – di raccolta e trascrizione di ricette scritte su fogli o quaderni, appena accennate con appunti o tramandate oralmente. Testi messi in forma che diventano dei brevissimi racconti. Nel suo *Semiotica del gusto* (Mimesis Edizioni) scrive Gianfranco Marrone a proposito dei ricettari e delle ricette: "Una questione centrale nello studio dei ricettari è quella che concerne il loro essere, in origine ma forse anche nella loro forma testuale specifica, trascrizioni di saperi tramandati oralmente. I ricettari hanno a che fare dunque con la memoria e la sua perdita eventuale, come anche con l'irrigidimento delle formule, l'istituzionalizzazione dei rituali". "La compilazione della ricetta è una forma più o meno celata di scrittura narrativa. Innanzitutto perché in essa si pongono costantemente problemi di *suspence* che strutturano progressivamente l'intrigo facendo entrare in scena, al modo dei personaggi di un racconto, gli ingredienti e gli arnesi per lavorarli. Come nelle storie, la tecnica culinaria è una messinscena di azioni che trasformano stati di cose, di soggetti che modificano oggetti e come ogni racconto che si rispetti, la questione della temporalizzazione di queste azioni è decisiva". In questo caso non c'è il rischio dell'irrigidimento o dell'istituzionalizzazione perché *La cucina di Addolorata* fa valere una forza intrinseca, quasi filosofica delle ricette, che da Pomigliano fanno *sentire* "L'aroma del mondo", come s'intitola un importante saggio del filosofo e psichiatra tedesco Hubertus Tellenbach che parla di gusto, olfatto e atmosfere e "di quanto il regno degli odori e degli aromi possa essere utile per comprendere e meglio "assaporare" la realtà che ci circonda e nella quale siamo immersi".

Editore: Intra Moenia (2017);
Pagine: 96 p. € 7,90
EAN: 9788874212156

Salvatore Piscicelli : Critico cinematografico, sceneggiatore e regista, ha scritto e diretto numerosi documentari e film di finzione, tra i quali: "Immacolata e Concetta", "Le occasioni di Rosa", "Blues metropolitano", "Il corpo dell'anima", "Quartetto"; tutti presentati nei principali festival internazionali. Come scrittore, ha pubblicato una raccolta di racconti ("Baby Gang", "Crescenzi&Allendorf") e due romanzi ("La neve a Napoli", Mondadori, "Vita segreta di Maria Capasso", Edizioni e/o). Nato a Pomigliano d'Arco, in provincia di Napoli, vive e lavora a Roma.

I Circoli del Cinema, Cineclub, Cineforum informano

Il Cineclub Piacenza di ieri e di oggi

Il Cineclub, nato negli anni 60 come sezione Cine-amatori della Famiglia Piacentina, si è dato una vita autonoma nel 1979 con la denominazione Cineclub Piacenza, ribattezzato nel 2005 con l'aggiunta del nome "Giulio Cattivelli", un critico cinematografico che collaborò per diversi anni con la FEDIC come critico e membro di giurie. Il Cineclub di oggi non è diverso da quello di ieri. Persegue gli stessi scopi e i suoi soci coltivano identica passione e gli stessi obiettivi. E' cambiato solamente lo strumento di comunicazione, la tecnica e le condizioni di lavoro, che un tempo erano assolutamente diverse, più difficili, faticose e decisamente più onerose. Non esisteva infatti la telecamera, questa moderna meraviglia della tecnica, capace di registrare, anche per ore, video e audio; erano impensabili i computers, capaci di sofisticati e straordinari effetti video e audio. Erano pochi i cineamatori di allora, a causa dei costi della cinepresa, del proiettore e soprattutto delle bobine di pellicola.. Ciò nonostante i cineamatori di allora produssero vari filmati su eventi e località piacentine e che si affermarono in concorsi della FEDIC. Il massimo degli sforzi dei cineamatori piacentini venne fatto con la realizzazione di due lungometraggi, i primi nella storia cinematografica piacentina: *Un des matt* nel 1966) e *Grama Giint* con la collaborazione del tenore Flaviano Labò) nel 1967. I due lavori – che vennero ripetutamente proiettati persino nella piazzetta del Gotico, furono realizzati con mezzi necessariamente artigianali, lottando contro il tempo e la disponibilità dei numerosi attori della Società filodrammatica Piacentina.

Il Cineclub oggi

Negli anni 80 si diffonde la telecamera, mandando in soffitta la gloriosa cinepresa. Non molti, ma tanti soci storici del Cineclub - spinti dall'intensità della loro passione e dal loro bisogno di creatività - seguirono, con successivi ripetuti acquisti, l'evoluzione negli anni dello "strumento telecamera": prima pesante e voluminoso con registrazione su cassette (*Video2000, VHS, SVHS, Hi8,Betamax, miniDV* e - infine sulle attuali schede che, pur di piccolissime dimensioni, consentono registrazioni di più ore in alta definizione! Grazie anche ai primi corsi video e di montaggio realizzati dal Cineclub e al gran risalto sulla stampa locale delle attività del Cineclub, il numero dei soci , dai 20 del 2001, è arrivato ai 120 attuali. Il che ha permesso al Cineclub Piacenza di poter realizzare un gran numero di documentari e servizi vari di qualità degni di essere diffusi dalle emittenti televisive locali Telelibertà e Teleducato. Allo stato attuale, *sono più di 80 all'anno i documentari e servizi trasmessi su Telelibertà*, nel quadro di un rapporto di collaborazione ovviamente gratuito. La "filosofia" del Cineclub – sottolineata anche dal suo statuto – è di utilizzare un hobby come quello del video per valorizzare le realtà culturali, artistiche e monumentali del piacentino, di fare cosa utile alle varie organizzazioni locali non profit, alle quali la diffusione di video al largo pubblico mediante la TV o attraverso proiezioni e/o DVD, può risultare produttiva ai loro fini. Più precisamente:

- Vengono realizzati servizi televisivi e documentari per far conoscere le associazioni culturali o di volontariato e le loro iniziative;
- Produzione di documentari "di spessore", che hanno il fine di far conoscere e comunque valorizzare il patrimonio culturale, artistico, storico e monumentale del Piacentino attraverso DVD diffusi in varie istituzioni in Italia e all'estero. Negli ultimi dieci anni, sono una ventina i documentari realizzati su DVD prodotti in un migliaio di copie distribuite gratuitamente (grazie a contributi pubblici e privati) a cittadini interessati, esperti, associazioni e istituzioni culturali e alle comunità piacentine all'estero. Citiamo , negli gli ultimi due anni: *Pellicole di Storia piacentina,Le Mura di Piacenza, La Colonnata di San Giovanni, Donne piacentine di ieri e donne di oggi* e - in versione in più lingue: *I Musei civici di Piacenza, Il Collegio Alberoni, La Chiesa e la Madonna Sistina, I Castelli del piacentino*. Alcuni dei filmati del Cineclub vengono diffusi, anche se non sistematicamente sul suo canale di You Tube e sul sito del Cineclub Cineclub G.Cattivelli;
- Mediometraggi a soggetto come " 30 anni di lavoro", "I soliti noti", "prima della Libertà",
- Attività rivolte alla storia locale, con la raccolta e conservazione di filmati (da

segue a pag. successiva

Curallo intervista un ex partigiano 95enne per la serie Videonarrazioni-autobiografiche

Docenti del corso Cineclub

I 3 autori del documentario in 2 lingue "I castelli del piacentino" Da sx Silvano Tinelli, Renato Bersani, Gianluigi Ruzzenenti con Giuseppe Curallo

Luigi Ziotti, cordinatore corso fotografia digitalei

segue da pag. precedente

pellicole, nastri video) del Piacentino del passato conservati nella con la Videoteca Piacenza Ieri. Località, manifestazioni, personaggi, feste e tradizioni paesane, ecc... nonché documentari e servizi realizzati negli anni, sono stati copiati su DVD (sin qui circa 2700) che ora, man mano vengono copiati su RAID.

Nella videoteca *Piacenza Ieri* è contenuta una serie delle c.d. *Videonarrazioni autobiografiche* create per raccontare alle future generazioni fette di storia del passato piacentino. Si tratta di interviste del Cineclub a personaggi "over 70/80- del piacentino che parlano della loro vita nel nostro territorio, raccontando fatti ed episodi dei quali sono stati testimoni o protagonisti. Si contano in oltre 240 le interviste di personalità note (come ad es. il Cardinale Tonini, Gotti Tedeschi) e di personaggi minori (deportati, partigiani, esponenti del Clero, giornalisti, politici, imprenditori,ecc.); "minori" solo perché poco noti, ma che hanno dato testimonianze importanti su vicende degli ultimi 80 anni della vita piacentina. La "Videoteca Piacenza Ieri", come da intese con il Comune di Piacenza, è destinata alla locale Biblioteca Civica, per l'importanza dei filmati utili agli studiosi e soprattutto alle future generazioni.

Proiezioni

Una volta al mese, presso la sede vengono proiettati filmati e foto-audiovisivi dei soci per mostrare e raccogliere giudizi e suggerimenti. Il vasto materiale video della Videoteca – di diversissima natura avvenimenti del passato, filmati sulla natura e fauna del Piacentino, sul dialetto, sui personaggi del passato, su eventi storici , su viaggi in vari paesi del mondo, sulla Resistenza e la Liberazione, ecc. – viene messo a disposizione di istituti scolastici, associazioni culturali e soprattutto di istituzioni di volontariato per anziani e disabili attraverso proiezioni nelle loro sedi , con il commento di un esperto della materia.

I corsi del Cineclub

Essenziali per lo svolgimento delle innumerevoli iniziative sono la "formazione e l'addestramento" dei soci. Ogni anno, infatti, vengono organizzati corsi sulla fotografia, sulle tecniche di ripresa video e sul montaggio dei video, su come si crea un film o si concretizza l'idea di un documentario.

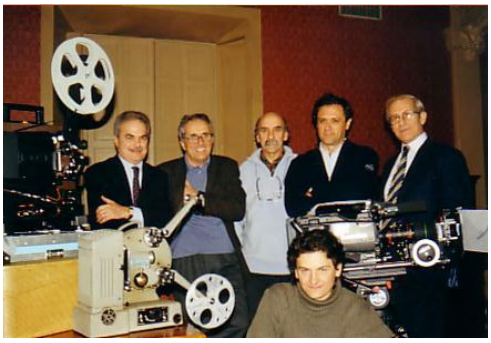
I corsi programmati dal gennaio 2018 sono:

- il corso Riprese Video, tenuto da Valter Sirosi che coordina soci esperti del Cineclub;
- il corso Montaggio Video su programma di editing professionale, tenuto da Luciano Marenghi e Renato Bersani;
- Il corso Fotografia Digitale, condotto dal noto foto-naturalista Luigi Ziotti
- Avviamento al Photoshop condotto da Luciano Marenghi.

Tutti i corsi sono aperti ai giovani ed ai soggetti con disabilità a condizioni di favore (riduzione della quota associativa e gratuità del materiale didattico), ottenendo il patrocinio del Comune di Piacenza.

Luigi Ziotti coordinatore del corso di fotografia

Manifesto del 1976 per la proiezione in pubblico dei lungometraggi in pellicola 8 mm del Cineclub



Marco Bellocchio assiste al riversamento di vecchie pellicole del Cineclub, utilizzate per il suo film "Addio del passato" (2002)

Silvano Tinelli il regista dei più importanti documentari del Cineclub

Iniziative sociali

Come in passato, il Cineclub ha prestato la sua opera per far conoscere, attraverso servizi televisivi, le iniziative di Associazioni culturali, di volontariato ed istituzioni di "diversamente abili". Ha accolto nei propri corsi, riservando loro una speciale assistenza, persone con handicap. Su indicazione dell'AUSL di Piacenza, il Cineclub ha ospitato per tre mesi (2 mattinate la settimana) dieci ragazzi autistici per addestrarli in speciale attività sotto la guida di soci volontari esperti, con ottimi risultati riconosciuti dall'AUSL medesima.

Un corso nella sede del Cineclub a Piacenza

Valter Sirosi, coordinatore del corso video, in una scena del film "Lontani da noi"

Rodolfo Villaggi riprende una scena del documentario "La galleria Ricci Oddi" in lavorazione con versione anche in lingua inglese

Gli uomini del Cineclub

Il Cineclub Piacenza è presieduto da Giuseppe Curallo, un ex direttore generale di banca da sempre appassionato di cinema e che, da pensionato si dedica a tempo pieno del Sodalizio, collaborando alla produzione di documentari e servizi televisivi (oltre 300 in 10 anni). Il "motore" è comunque costituito dal Comitato Direttivo, composto di 9 membri, ciascuno con specifiche mansioni che esercitano con passione e grande spirito associativo. Poi ci sono i diversi soci che producono filmati trai quali meritano particolare risalto Bruno Agosti (specialista del "drone"), Renato Bersani, Giuseppe Lugani, Alberto Gremmi, Gianluigi Carini, Luigi Ziotti, Mario Casotti, ecc. Ma, in particolare Silvano Tinelli; e Gianluigi Ruzzenenti, che in coppia hanno realizzato i più qualificati documentari del Cineclub, come il recentissimo *Pellicole di Storia*, prodotto in 1.000 DVD e che si pensa di ristampare per il successo tra il pubblico piacentino.

G.C.

www.cineclubpiacenza.it
www.youtube.com/channel/UCkva1_NkcmPW_-FU-Dub_yBw

La ruota delle meraviglie (Wonder Wheel) di Woody Allen, o la follia nascosta dietro il sogno americano

Àngel Quintana

Wonder Wheel inizia con una panoramica della spiaggia di *Coney Island*, ripresa in un dato giorno di una qualsiasi estate, alla fine degli anni cinquanta. L'immagine è costruita con un'apprezzabile varietà cromatica, ben messa in evidenza dalla professionalità di Vittorio Storaro. La sua composizione plastica prende spunto dai primi piani di *Imitation of life* (1959) di Douglas Sirk. Anche questo vecchio melodramma si era aperto con la spiaggia di *Coney Island*, visto come il paradiso della classe media di New York, ma anche come luogo di incontro tra i protagonisti di un dramma che raccontò di razzismo e anche del lato amaro dei sogni impossibili. Le prime scene di *Wonder Wheel* sono contrassegnate dalla voce fuori campo di una giovane guardia costiera, Justin Timberlake, che aspira a diventare uno scrittore. Il giovane ci racconta che come poeta vorrebbe utilizzare le metafore, ma che, in quanto drammaturgo, risulta particolarmente entusiasta per il melodramma, poiché esso appare ancora più potente della vita stessa – *bigger than life* -. Delle scene iniziali del film, Woody Allen ha fatto la scrittura. Il giovane scrittore è un nuovo *alter ego* della sua personalità piena di contraddizioni, in cerca di uno sbocco per la sua energia creativa, riconoscendo che le mistificazioni sono la formula giusta per amplificare le verità ipotetiche della vita. Allen ci porta nel cuore di *Miami Island* per parlarci ancora una volta di quell'eterno conflitto tra le illusioni e la realtà vera della vita, tra il sogno e la condizione tragica dell'umanità. Non è un caso, *Coney Island* è presente come spazio creato e rappresentativo di una falsa idea di felicità. Le attrazioni suscitano emozioni, i colori della ruota panoramica ci spingono a sognare e a trasfigurare la realtà, *Money Island* riflette la vita, come il cinema stesso. A seguire nel film incontreremo Ginny – la splendida Kate Winslet - una giovane cameriera che sognava di diventare un giorno un'attrice per interpretare i grandi personaggi tragici del teatro americano. Ginny, come Lora Meredith - Lana Turner in *Imitation of life,* vuole raggiungere i suoi desideri e lasciare l'insipido mondo della famiglia, ma, a differenza della protagonista del film di Sirk, il destino non le ha consentito di conquistare i suoi sogni. Non è stata in grado così di salire sul palcoscenico, né di vedere il suo nome proiettato con le luci al neon. Ginny deve accontentarsi invece di lavorare come cameriera in un umile ristorante del parco divertimenti, ubriacarsi da sola nella sua stanza sotto la luce della ruota panoramica, sopportare le baldorie del marito con i suoi compagni di pesca e prendersi cura del suo figlio instabile, pieno di problemi . Ginny però ama le tragedie. Si diverte con Eugene O'Neill, ma vorrebbe lei essere un'eroina di un'antica tragedia greca, che prima di soccombere alle leggi nefaste del destino possa mostrare al pubblico il suo lato umano. Ginny non si rende conto che la vera tragedia è la sua stessa vita. La sua condizione l'ha indotta a giocare con le passioni più intime, come il desiderio sessuale, la gelosia, l'ambizione e l'egoismo. La sua miserabile esistenza le impedisce di avere la grandiosità di Medea, Ifigenia o Elettra. Senza rendersene conto, è diventata come quelle eroine di Anton Cechov che sognano di marciare verso Mosca ma che non riescono a lasciare il loro piccolo mondo. Woody Allen usa il personaggio di Ginny per avviare un lavoro intelligente di decostruzione dei meccanismi della tragedia. Nei momenti più intensi di *Wonder Wheel*, il regista ha consentito a Ginny di recitare da sola davanti alla telecamera. Ginny non riesce a salire sul palco, ma come Norma Desmond su *Sunset Boulevard* di Billy Wilder, può vivere un minuto di amara gloria. La luce espressionista di Storaro le permette di spogliarsi come donna, le consente di andare ben oltre la finzione e diventare la rappresentazione autentica di quel *bigger than life* rivendicato fin dall'inizio dal film. Tuttavia, il trionfo appare effimero ed è minacciato dal fallimento che sembra incombente. Nei migliori film di Woody Allen, egli mostra come la vita sia anticipatrice di molte disillusioni. Il desiderio altera tutti i presagi razionali e quando si perde il controllo della realtà, può nascere perfino un possibile tradimento delle proprie convinzioni morali. Alla fine del suo viaggio, Ginny, come la protagonista di un altro film di Allen *Blue Jasmine*, cessa di essere l'eroina di Cechov, trasformata in una sorta di viaggiatore immobilizzato. Ginny finisce così per abbracciare la follia, come vera dimensione tormentata e depressa di una grande protagonista cinematografica, Blanche Du Bois. Sembra come l'antieroina del film di Elia Kazan, *Un tram che si chiama desiderio* di Tennesse Williams, che finisca per incarnare tutta l'essenza della crisi delle donne americane contemporanee. E' come se si vedesse all'orizzonte l'arrivo cupo di un autunno che ha con sé nient'altro che lo sradicamento di quelle eroine prossime alla follia interpreti delle tragiche contraddizioni della vita.. Non dobbiamo dimenticare che *Coney Island, New York* e alcuni film di Woody Allen fanno parte di un paese costruito col mito del sogno americano. Quando il mito crolla, la tragedia porta i personaggi verso la strada della pazzia, verso la perdita della propria centralità di fronte alla condizione prevalente della normalità del vivere. *Wonder Wheel* è un compendio molto brillante dei grandi temi del cinema di Woody Allen. C'è un chiaro senso di crudeltà che destabilizza ogni possibile libera emozione, fino a congelare il cuore dello spettatore. In tutto il film, l'immagine paradigmatica della crudeltà risiede nella figura del figlio incendiario della protagonista. Il personaggio sembra essere un terrorista, reincarnazione quasi di quel ragazzo che fuggiva a *Coney Island* del film *The Little Fugitive* (1953) di Ruth Orkin, con Morris Engel e Ray Asheley. Il problema del ragazzo non risiede nella sua instabilità emotiva, né nella mancanza di affetto da parte della sua famiglia. La sua ribellione nasce dal desiderio di distruggere tutto l'inferno creato dagli adulti. Attraverso il suo comportamento autistico, egli vuole allontanarsi da quel vuoto che nasce ogni volta che il sogno fallisce. Di fronte a un mondo che ha forgiato il proprio ordine delle cose, la soluzione più sovversiva sta nello stare dentro e conquistare quel caos che è fuori da ogni logica razionale. La sua reazione, da questo punto di vista, risulta molto coerente: tutto quanto deve cessare ed essere dato alle fiamme.

Àngel Quintana

Traduzione dal catalano di Marco Asunis

Il nostro TorinoFF

L'edizione 2017 del TORINO FILM FESTIVAL: una grande rassegna metropolitana, all'insegna del trionfo dei generi e della varietà contenutistica e formale

Nino Genovese

Fra i tanti libri dedicati, nel corso del tempo, al tema del Natale, il più noto, popolare e commovente è il *Canto di Natale* o *Racconto di Natale* (*Christmas Carol*) di Charles Dickens, che – fin dall'epoca del muto - ha ispirato serie televisive, opere teatrali, fumetti e, naturalmente, tanti film (tra cui, ad esempio, nel 1983, il "cartoon" *Il Canto di Natale di Topolino* di Walt Disney, *Christmas Carol in 3 D* diretto nel 2009 da Robert Zemeckis ed interpretato da Jim Carrey, ed altri). L'ultimo film sull'argomento è *Dickens. L'uomo che inventò il Natale* (*The Man Who Invented Christmas*), opera di co-produzione tra Irlanda e Canada, diretta da Bharat Nalluri, che non è la solita trasposizione del racconto, con i suoi

famosi personaggi (con in testa l'avaro Ebenezer Scrooge, il defunto socio Jacob Marley, l'impiegato Bob Cratchit, il piccolo storpio Tim, i Fantasmi del Passato, del Presente e del Futuro, ecc.), ma che, invece - "adattando" l'omonimo romanzo del 2008 di Les Standford - ci fa vedere lo scrittore Dickens, che, con l'acqua alla gola per i suoi problemi di carattere economico, nel periodo immediatamente precedente le festività del 1843, pensa di dar vita a una storia natalizia; è una lotta contro il tempo che, però, ci consegna il suo più bel racconto, che, impreziosito dalle belle illustrazioni di John Leech, viene messo in vendita proprio il giorno stesso di Natale, con immenso successo. Il regista ci fa vedere Dickens immerso nei suoi problemi determinati dal fallimento dei suoi ultimi tre libri, alla ricerca di un soggetto valido da scrivere in poco tempo; ma poi, la frequentazione di tutta una serie di persone davvero viste ed incontrate per le strade di Londra, le abitudini e circostanze, a volte dolorose, della loro vita, gli forniscono il "materiale vivente" per il suo racconto. Non solo: il regista - memore evidentemente della "lezione" originale dei *Sei personaggi...* di Luigi Pirandello - fa sì che questi personaggi desunti dalla vita reale, una volta assunte le vesti dei protagonisti della sua storia, finiscano con il dialogare con lui, con l'interagire, con il suggerire situazioni ed episodi, con il modificare alcuni eventi. Ne viene fuori un bel film che – strettamente collegato con il *Canto di Natale* di Dickens - ce ne fa rivivere i retroscena e ci fa immergere nel particolare clima delle festività natalizie. Uscito negli Stati Uniti il 22 novembre, in Italia nelle sale a partire dal 21 dicembre, il film è già stato presentato in anteprima durante l'ultima edizione del «Torino Film Festival», svoltasi - dal 24 novembre al 2 dicembre 2017 - nel capoluogo piemontese, da sempre definito «città del cinema»: non solo perché, fin dall'epoca del muto, è stato sede di importanti Case di produzione e di Stabilimenti cinematografici e perché è stato spesso scelto come *location* di tanti film; non solo per la presenza dello splendido «Museo del Cinema», che ha trovato una sede avveniristica all'interno della Mole Antonelliana; ma anche proprio perché, da ben 35 anni, organizza ed ospita questo Festival che, nato come «Torino Cinema Giovani», con il trascorrere degli anni, è diventato sicuramente uno dei più importanti d'Europa, senza però perdere la caratteristica originaria di una manifestazione molto frequentata dai giovani, provenienti un po' da tutte le parti d'Italia e anche dall'estero, con una larga rappresentanza anche del pubblico torinese. Ora, nell'impossibilità "materiale" di effettuare un resoconto "completo" del nutrito e variegato programma, per dare una sia pur pallida idea del festival di quest'anno, può essere utile fornirne i "numeri": un totale di 169 film, di cui 40 opere prime e seconde, 36 anteprime mondiali e 59 anteprime italiane; proiezioni presso le 5 sale del "Reposi" e le 3 del "Massimo" (più il Cinema "Classico", dedicato alle anteprime solo per i giornalisti), con proiezioni dalle 9 di mattina alla mezzanotte inoltrata: a dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – che, ormai da molto tempo, quello di Torino è diventato indubbiamente un "mega-festival", che – secondo soltanto a Venezia – si può considerare il più importante festival "metropolitano" italiano, sulla scia di grandi festival come quelli di Berlino, Rotterdam, Londra. Nel famoso film *Una strega in Paradiso*, vi è una scena in cui Kim Novak, con

il suo bel gatto siamese, cerca di sedurre James Stewart: il fotogramma in cui gli occhi dell'attrice sono accostati a quelli del gatto, tanto da formare quasi un tutt'uno, costituisce il *poster* ufficiale dell'edizione 2017 del "Torino Film Festival". Così, la direttrice Emanuela Martini (giunta all'ultimo anno del suo mandato, che si spera le sia rinnovato per il lavoro prezioso fin qui compiuto) - prendendo anche spunto da una Mostra sugli animali nel cinema, dal titolo *Bestiale!* (allestita presso il Museo del Cinema e curata da Davide Ferrario e Donata Pesenti Campagnoni) - ha avuto la simpatica idea di dar vita a una singolare e curiosa sezione, dal titolo NON DIRE GATTO..., incentrata sulla presenza dei gatti nel cinema, con sei film: il cortometraggio *Chat Ecoutant la Musique* di Chris Marker, *Alice nel paese delle meraviglie* con il suo Stregatto, *L'ombra del gatto* di John Gilling, *Black Cat (Gatto nero)* di Lucio Fulci, *Il gatto milionario* di Arthur Lubin e, naturalmente, *Una strega in Paradiso* di Richard Quine. Una nuova sezione, dunque, fra le tante ormai consolidate, che caratterizzano la manifestazione torinese, che prosegue nella sua "storica" tradizione di festival "metropolitano" e "popolare", rivolto soprattutto a un pubblico di cinefili ed appassionati (e, quindi, non solo "addetti ai lavori"), continuando a conciliare le opere dei maestri con quelle degli "artigiani", i capolavori con i film di genere, lo sperimentalismo con i film più popolari, i lungometraggi con i corti e i documentari, la conoscenza del presente (e del futuro) con un passato di cui non bisogna dimenticarsi. Purtroppo, i tagli nel *budget*, che stanno colpendo tutti gli avvenimenti culturali (2 milioni e 40 mila, cioè il 12% in meno rispetto agli anni precedenti), hanno comportato, ad esempio, la mancanza di una sala con due schermi (il Lux): ciò ha aumentato i tempi di attesa e la lunghezza delle "code", con l'aggravante di un meccanismo molto complesso per la prenotazione dei biglietti delle proiezioni in alcune fasce orarie, espediente adottato per garantire l'ingresso, ma che crea parecchi problemi, amplificati anche dai frequenti spostamenti tra il Reposi e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il Massimo (due locali abbastanza lontani tra di loro, senza nessuna "navetta" che li colleghi, come prima avveniva). E tuttavia, nonostante le difficoltà incontrate soprattutto da chi (come i vari giornalisti e critici) il festival lo segue non solo per passione, ma anche per "lavoro", rimane pur sempre il grande piacere di partecipare ad una *kermesse* varia, vitale, alternativa ed originale, ricca di incontri, eventi e di innumerevoli visioni "a briglia sciolta", in un caleidoscopio variegato di immagini, che rappresentano un godimento per l'occhio, la mente, il cuore. Come "film d'apertura" - dopo l'inaugurazione avvenuta all'interno dei suggestivi spazi del Museo del Cinema - è stata scelta la commedia sulla terza età *Finding Your Feet / Ricomincio da me* (UK) di Richard Loncraine , con Imelda Staunton, Timothy Spall e Celia Imrie, presentata in prima mondiale, mentre il " film di chiusura" è stato *The Florida Project* (Usa) di Sean Baker (già presentato con grande successo a Cannes), con Willem Dafoe e Brooklin Prince, simpatica bambina di 7 anni; entrambi questi due film facevano parte della sezione "Festa mobile" (comprendente anche la sotto-sezione TorinoFilmLab).

"Don't Forget Me" (Ricordati di me) di Ram Nehari, Premio Miglior Film - Concorso Torino35

Festa Mobile

Questa sezione, molto interessante ed apprezzata soprattutto dai giovani, è stata dedicata – come sempre - ai film, ai generi, agli autori che rappresentano la materia prima del cinema "notturno": *thriller, noir,* ma anche film insoliti, diversi, bizzarri. Vi erano inseriti sei film italiani: *Balon* del siciliano Pasquale Scimeca, particolarmente interessante perché - in maniera semplice, ma coinvolgente - fa vedere la "situazione" di alcuni emigranti nella loro terra d'origine, prima di essere costretti ad imbarcarsi alla ricerca disperata di un futuro migliore; *Amori che non sanno stare al mondo* di Francesca Comencini, commedia sentimentale, tratta da un suo romanzo, sui conflitti interiori di Claudia (Lucia Mascino), in perenne stato di insoddisfazione dopo la fine della sua relazione con Flavio (Thomas Trabacchi); *Smetto quando voglio - Ad honorem* di Sydney Sibilia (terzo capitolo della "saga"); *Tito e gli alieni* di Paola Randi, con un Valerio Mastandrea nei panni di uno scienziato che vive e lavora in un centro ubicato nel deserto del Nevada, a ridosso della famosa "Area 51"; *L'Altrove più vicino* di Elisabetta Sgarbi, viaggio nella Slovenia vista attraverso le parole di Paolo Rumiz, i versi di Alojz Rebula, i ricordi di Claudio Magris; *Cento anni* di Davide Ferrario, sull'anniversario della disfatta di Caporetto e sulle gravi conseguenze che questo episodio ha comportato. Tra gli altri film – oltre al già citato *Dickens. L'uomo che inventò il Natale* - ricordiamo almeno i francesi *Un beau soleil interieur* di Claire Denis, con protagonista una magnifica Julette Binoche, e *Faithfull* di Sandrine Bonnaire; *Wind River* (UK / Canada / Usa) di Taylor Sheridan, terzo *thriller* dedicato al "mito della frontiera"; *War Happened to Monday* (UK / Francia / Belgio / Usa) di Tommy Wirkola (che in Italia assume il titolo, non si capisce perché anch'esso in inglese, di *Seven Sisters*), storia di sette gemelle in un mondo futuro, tutt'e sette interpretate da Noomi Rapace; *Final Portrait* (UK) di Stanley Tucci, con Geoffrey Rush che veste i panni dello scultore e pittore Alberto Giacometti; *Mary Shelley* (Usa) di Haifaa Al Mansour, *biopic* dell'autrice di Frankenstein, interpretata da Elle Fanning; *Professor Marston & The Wonder Women* (Usa) di Angela Robinson, sullo studioso che inventò *Wonder Woman*, ispirandosi alle due donne della sua vita, con cui diede vita a un vero e proprio *ménage à trois*; *Dark River* (UK) di Clio Barnard, sul rapporto tormentato e conflittuale tra un fratello e una sorella; *Darkest Hour / L'ora più buia* (UK) di Joe Wright, efficace ritratto di Winston Churchill (interpretato da Gary Oldman), nel momento in cui diventa primo ministro; *The Reagan Show* (Usa) di Pacho Velez e Sierra Pettengill (su Ronald Reagan visto attraverso documenti d'archivio, che rivelano la sua "cialtronesca" abilità); *Grace Jones: Bloodlight and Bami* (Irlanda / UK) di Sophie Fiennes, sulla famosa cantante ed attrice giamaicana; *My Life Story* (UK) di Julien Temple, sul famoso cantante Suggs; *Flames* (Usa) di Zelfrey Throwell e Josephine Decker, che raccontano la loro vita; *A Taxi Driver* (Corea del Sud) di Hoon Jang (ambientato durante le proteste contro il governo di Chun Doo-hwan nel 1980, che ordinò all'esercito di aprire il fuoco e massacrare i manifestanti nella cittadina di Gwangiu); *Tesnota/Closeness* (Russia) di Kantemir Balagov; *La Cordillera* (Argentina / Francia / Spagna) di Santiago Mitre; *Casting* (Germania) di Nicolas Wackerbarth ed altri ancora.

"Balon" di Pasquale Scimeca (a proposito di emigrazione)

"Favola" di Sebastiano Mauri con un sorprendente Filippo Timi in abiti femminili

After Hours

Questa Sezione, molto ampia e variegata, comprendeva film *dark* ed *horror* (un genere che a Torino ha sempre fatto la parte del leone, tanto che anche quest'anno è stata organizzata, con molto successo, la "Notte Horror", dalla mezzanotte alle sei circa del mattino), come, innanzitutto, il visionario, onirico, immaginifico *Tokyo Vampire Hotel* del giapponese Sion Sono (cui, in passato, è stata dedicata

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un'intera retrospettiva); ma anche *Les Affamés* (Canada) di Robin Aubert; *The Crescent* (Canada) di Seth A. Smith; *The Cured* (Irlanda) di David Freyne; *Game of Death* (Francia / Canada / Usa) di Sebastien Landry e Laurence Morais-Lagace; *Kuso* (Usa) di Flying Lotus; *The Lodgers* (Irlanda) di Brian O'Malley; film "inquietanti" come *Revenge* (Francia) di Coralie Fargeat (che è stato scelto come film rappresentativo della giornata contro la violenza sulle donne); *The Disaster Artist* (Usa) di James Franco; *Firstborn* (Lettonia) di Haik Karapetian; *Most Baeutiful Island* (Usa) di Ana Asensio; *Sequence Break* (Usa) di Graham Skipper; il particolarissimo film della siciliana (di adozione) Roberta Torre *Riccardo va all'inferno*, rivisitazione in chiave moderna della figura storica del re Riccardo III d'Inghilterra, resa magistralmente da Massimo Ranieri, con accanto Sonia Bergamasco; la copia restaurata di *Notte italiana*, film d'esordio di Carlo Mazzacurati, di cui ricorre il trentesimo anniversario; ed altri ancora, tra cui non si può non citare *Favola* di Sebastiano Mauri, tratto da una particolare ed originale *pièce* teatrale di Filippo Timi, che la interpreta ora anche sullo schermo, sempre in abiti rigorosamente femminili. TORINO 35 - Ed eccoci alla principale sezione competitiva del festival, che si prefigge la ricerca e la scoperta di talenti innovativi, che esprimano le migliori tendenze del cinema indipendente internazionale, attraverso opere prime, seconde e terze. Essa ha proposto 15 opere, valutate da una Giuria internazionale, composta da Pablo Larrain, Gillies MacKinnon, Petros Markaris, Santiago Mitre, Isabella Ragonese: il film israeliano (co-prodotto con Francia e Germania) *Al Tishkecki Oti / Don't forget me / Ricordati di me* di Ram Nehari (Premio per il Miglior Film, con i due protagonisti, Moon Shavit e Nitai Gvirtz, vincitori dei Premi rispettivamente come Migliore attrice e Migliore attore); i francesi *A voix haute /Speak up* di Stéphane De Freitas (Premio del pubblico) e *Kiss and cry* di Chloé Mahieu e Lila Pinell (Menzione Speciale della Giuria e Premio per la Migliore Sceneggiatura); i britannici *Daphne* di Peter Mackie Burns (con la protagonista Emily Beecham vincitrice del Premio per la Migliore attrice, *ex-aequo* con Moon Shavit) e *Beast* di Michael Pearce; *Arpòn* (Argentina / Venezuela / Spagna) di Tomás Espinoza; *Bamy* (Giappone) di Jun Tanaka; *Barrage* (Lussemburgo / Belgio / Francia) di Laura Schroeder; *The Death of Stalin* (Francia / UK) di Armando Iannucci (Premio "Fipresci"); *A Fabrica de Nada* (Portogallo) di Pedro Pinho; *The Scope of Separation* (Cina) di Yue Chen; *They* (Usa) di Anahita Ghazvinizadeh; *The White Girl* (Hong Kong) di Jenny Suen e Christopher Doyle; e due belle pellicole italiane: *Blue Kids* di Andrea Tagliaferri, storia di un legame morboso tra un fratello e una sorella, e *Lorello e Brunello* di Jacopo Quadri, con protagonisti due gemelli alle prese con la fattoria di famiglia e i tempi della natura (Menzione Speciale della Giuria e Premio Cipputi).

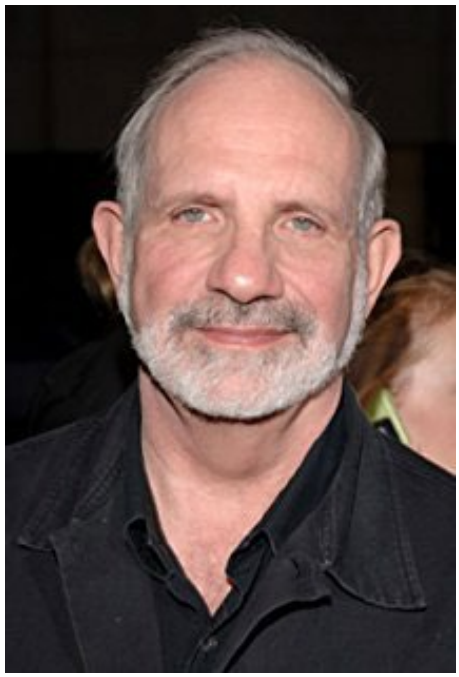
"Lorello e Brunello" di Jacopo Quadri (Menzione Speciale e Premio Cipputi)

Ed eccoci alle retrospettive, anch'esse peculiari del festival torinese.

Amerikana

Curata da Asia Argento, invitata da Emanuela Martini come "Guest Director" del festival, molto prima che le sue "rivelazioni" la portassero alla ribalta dei *mass-media*, ha visto la ri-proposta di 5 film, da lei scelti: *Payday* di Daryl Duke, *Out of the Blue* di Dennis Hopper, *Stroszek* di Werner Herzog, *Paris Texas* di Wim Wenders, *Ingannevole è il cuore più di ogni cosa* della stessa Asia Argento, che ha anche dato vita a una *performance*, dal titolo *Trabalho de Concentraçao* (insieme a Bertrand Bonello, Emma De Caunes e Joana Preiss); una sezione sull'America dello "sprofondo", in cui - come scrive la stessa Asia - «senti che regna la follia... soprattutto nel Sud degli Stati Uniti [...], che è poi l'America vera. Quella che un giorno si è finalmente sentita rappresentata da Donald Trump e lo ha votato». BRIAN DE PALMA - La retrospettiva principale, invece, è stata dedicata al grande regista Brian De Palma, autore di film "di culto" come *Carrie*, *Omicidio a luci rosse*, *Vestito per uccidere*, *Gli Intoccabili* e tanti altri; un autore che - come scrive Emanuela Martini (che gli ha dedicato un volume) - «ha materializzato paure, incubi, ossessioni frammentate; ci ha trascinato dentro i labirinti dell'immaginario collettivo novecentesco, ha dato corpo ai fantasmi del nostro inconscio». E si è trattato di una retrospettiva completa (a parte la mancanza di qualche introvabile cortometraggio), che ha avuto una sola "pecca" (non imputabile certamente agli organizzatori): la mancata presenza del regista, impegnato nel montaggio del suo ultimo film, *Domino* [per Brian De Palma, si rinvia al *focus* di Franco La Magna, qui a seguire]. Per De Palma ha composto musiche anche il nostro Pino Donaggio, divenuto uno dei più noti e importanti musicisti cinematografici internazionali, che ha ottenuto il "Gran Premio Torino". Le altre sezioni: ONDE (egregiamente curata da Massimo Causo), la sezione più "sperimentale" del festival, propone opere coraggiose ed innovative (molte delle quali non riusciranno ad avere una "distribuzione" regolare, nonostante l'indubbio valore estetico ed espressivo che le contraddistingue);

"Tokio Vampire Hotel" di Sion Sono



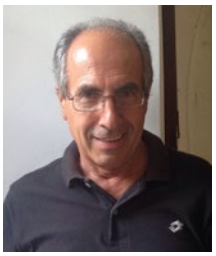
Brian De Palma

TFFDOC

dedicata ai documentari e, a sua volta, divisa in sottosezioni: *Internazionale.Doc - Italiana.Doc - Viaggio - Fuori concorso*; e, infine, ITALIANA. CORTI. Quindi – in conclusione - una *kermesse* varia, vitale, alternativa ed originale, ricca di incontri, di eventi e di innumerevoli visioni "a briglia sciolta", in un caleidoscopio variegato di immagini, un *mare magnum*, anzi un oceano di visioni, di film di tutti i tipi, le cui proiezioni si seguono sempre con molto piacere poiché rappresentano un godimento per l'occhio, la mente, il cuore, nell'ambito di un festival che, ormai da tempo, nel particolare (e, a volte, anche contraddittorio e complesso) mondo dei festival cinematografici mondiali, ha assunto un ruolo di fondamentale importanza, tale da farlo considerare davvero "imperdibile".

Nino Genovese

A Brian De Palma la retrospettiva del 35° TFF


Franco La Magna

Ha attraversato tutti i generi cinematografici, combinando il mainstream con ardite, vertiginose soluzioni linguistiche, suscitando entusiasmi o ripulse nella critica engagé o nel pubblico, ma mantenendo sempre un perfetto equilibrio tra stile, forma e contenuto e divenendo in breve uno dei più noti e apprezzati registi hollywoodiani, ancora oggi, vicino agli ottant'anni, sul set del suo già pressoché compiuto ultimo film. Nato nel New Jersey nel 1940 da famiglia benestante, Brian De Palma - a cui la 35.a edizione del Torino Film Festival diretto da Emanuela Martini ha dedicato una sfarzosa retrospettiva - sembra all'inizio destinato ad una carriera scientifica, finché nel 1958 (lo stresso anno in cui si iscrive alla Columbia University) folgorato dall'Hitchcock della *Donna che visse due volte* (dal problema del doppio, che diviene una vera e propria ossessione di tutta la sua opera) vira decisamente verso il cinema. Si innamora perdutamente del cinema del francese Jean-Luc Godard, il più estremo linguisticamente dei registi della Nouvelle Vague, e all'età di 23 anni realizza il suo primo lungometraggio, *Oggi sposi* (sguardo al vetriolo su stantìe ritualità) che però uscirà soltanto nel 1969 a causa del fallimento della casa di produzione. Mediometraggi e corti (da lui stesso in seguito definiti "pretenziosi") ne tracciano gli inizi della carriera registica, finché con *Ciao America* (1968, la commedia che lanciò De Niro, tra paura d'essere arruolati nella guerra contro il Vietnam e l'ombra continua dell'assassinio di Kennedy), *Hi, Mom!* (1970, ossessione voyeristica, altro tema fetish di tutta la sua opera) e *Dionysus in '69* (1970, ripresa dello spettacolo teatrale sperimentale de "Le Baccanti" di Euripide, dove per la prima volta usa lo split-screen, ossia lo schermo diviso in due) desta l'attenzione della Warner che gli affida di dirigere il demenziale *Impara a conoscere il tuo coniglio* (1972), con Orson Welles nei panni calzanti d'un prestigiatore, rivelatosi un flop clamoroso, al punto che la Warner lo cacciò via sottraendogli anche il montaggio finale (anche la fine viene girata da un altro regista). Con il primo horror-thriller *Le due sorelle* (1972) - dove Hitchcock, voyerismo, personalità multipla, diventano sempre più dominanti - conquista l'Europa e proseguendo con un horror-rock *Il fantasma del palcoscenico* (1974), arriva fino a *Carrie-Lo sguardo di Satana* (1976, la ragazza dotata di potenti poteri telecinetici che alla fine compie una strage), primo film tratto da un romanzo di Stephen King e primo grande successo mondiale; musica di Pino Donaggio. Spiazzante, incredibilmente ironico (anche nella tragedia), mai consolatorio il cinema di De Palma non pacifica mai lo spettatore, al contrario "Mi piace sorprendere il pubblico. Dargli la sensazione di trovarsi su un terreno familiare e poi, brutalmente, senza preavviso, violentarlo. Lo spettatore non deve tornarsene a casa confortato, rasserenato. La vita non è così. L'inconscio è sempre la, che attende di manifestarsi, anche quando crediamo che la logica abbia risolto ogni cosa", dichiara in un'intervista del 1977, contravvenendo clamorosamente ad una delle regole fisse adottate dal cinema. Un inconscio fatto di incubi, che vive nel sogno ma che "...ha la stessa intensità, la stessa realtà di ciò che provi nell'esistenza cosiddetta *reale*". Ancora la telecinesi è protagonista di *Fury* (1978, su un gruppo di giovani dotati di poteri eccezionali) e dopo la commedia *Vizietti familiari* (1979, sempre con musiche di Pino Donaggio), arriva uno dei suoi capolavori, *Vestito per uccidere* (1980, con Michael Caine nei panni d'uno psichiatra e la musica di Pino Donaggio), thriller erotico, dove il tema doppio è portato fino alle estreme conseguenze, seguito da un altro thriller *Blow Out* (1981, con John Travolta, un fonico che scopre un omicidio mascherato da incidente; musica ancora di Donaggio), film complesso quasi alla Antonioni, sulla problematicità e inconoscibilità della realtà, tributo al metacinema (cinema nel cinema) con immagini montate e rimontate e ripetute fino all'ossessione. Ispirato all'incidente di Chappaquiddich che mise fine alla carriera di Ted Kennedy, ma qui al contrario a restare in vita è la prostituta e non il politico, interpretato da Nancy Allen allora moglie del regista. Ispirandosi all'originale di Howard Hawks, attualizza la vicenda e gira il fluviale gangster-movie *Scarface* (1983, con Al Pacino), ascesa e caduta del re del narcotraffico Tony Montana, immigrato cubano, che bissa il successo di *Carrie*. Subito dopo rientra nel thriller erotico *Omicidio a luci rosse* (1984), ancora cinema nel cinema sul mondo dei B-movie, voyerismi esasperati e doppie personalità, l'ossessione permanente che nel 1992 sarà ancora oggetto del film *Doppia personalità*, su uno psicologo che fa crescere suo figlio come un bimbo dotato di personalità molteplice; entrambi con musica di Donaggio. L'insuccesso del ganster-movie in chiave comica di *Cadaveri & Compari* (1986, con Danny De Vito) non lo fa desistere dal genere sul quale torna stavolta in chiave drammatica con *Gli intoccabili* (1987, grande budget e cast all stars, Kevin Costner, Sean Connery, Robert De Niro; musica di Ennio Morricone), ambientato nella Chicago degli anni '30 sullo sfondo della lotta contro Al Capone, eroe del male. Con il war-movie arriva un altro capolavoro assoluto, l'asperrimo *Vittime di guerra* (1989, con Sean Penn), rapimento di una ragazza vietnamita ridotta a schiava sessuale e poi trucidata da una pattuglia di soldati USA in Vietnam, scabrosissimo tema su cui tornerà nel 2007 con *Redacted* (Leone d'Argento a Venezia), ancora violenza sessuale e sterminio di una famiglia da parte di una pattuglia di soldati americani in Iraq. Da un romanzo di Tom Wolf ricava nel 1990 la spietata satira sociale al vetriolo *Il falò delle vanità*, anche questo con un cast stellare (Tom Hanks, Bruce Willis, Melanie Griffith) e ancora il noir-gangster-movie *Carlito's Way* (1996, sempre con Al Pacino e Sean Penn), poco gradito dalla critica che ne sottovaluta la forma e lo stile. Instancabile gira "l'action frenetico e ultrapop" *Mission impossibile* (1998, con Tom Cruise) e il thriller *Omicidio in diretta* (1998, con Nicolas Cage) costruito con vertiginosi piani sequenza e ripetuti split-screen, finché approda alla space-opera con *Mission to Mars* (2000, musica Ennio Morricone). Attualmente dopo *Femme fatale* (2002), *The Blach Dahlia* (2006, con Scarlett Johansson, il famoso caso della "Dalia nera", il cadavere ritrovato tagliato in due con il viso sezionato da un orecchio all'altro) e *Passion* (2012), b-movie lesbico con Noomi Rapace, remake di *Crime d'amour* di Corneau, colonna sonora del prediletto Pino Donaggio (che durante il Festival ha ricevuto il "Gran Premio Torino", seguito nei giorni successivi da un incontro con il grande compositore italiano), Brian De Palma sta lavorando al suo ultimo film, *Domino*, già in post-produzione e coprodotto da Francia/Spagna/Danimarca/Belgio. Al cinema di De Palma, a cura di Emanuela Martini, è appena uscito per accompagnarne la retrospettiva il volume "Brian De Palma", Torino Film Festival/Editrice Il Castoro, Milano, 2017.

"Hi, Mom!" (1970) di Brian De Palma

"Passion" (2012) di Brian De Palma

Franco La Magna

All'EUR di Roma le mostre fotografiche di Giuseppe Palumbo e Cecilia Mangini

Visioni del Sud

Giuseppe Palumbo, il fotografo in bicicletta. Salento 1907 / 1959

Paolo Pisanelli

Promossa da Istituto di *Culture Mediterranee, Cinema del reale, OfficinaVisioni, Big Sur,* curata da chi vi scrive e da Francesco Maggiore, reduce dal successo dell'esposizione alla TorreMatta di Otranto, la mostra-laboratorio approda ora nelle bellissime sale del Museo delle Civiltà – Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Ben prima che l'equipe di Ernesto De Martino risalisse il ventre della cultura popolare consegnando all'Italia l'immagine di un Salento duro e primitivo, Giuseppe Palumbo aveva attraversato tutti i lembi della sua terra, fotografandone gli anfratti più primitivi e i rituali quotidiani ripetuti da tempo immemore. In cinquant'anni di febbrile attività, Palumbo ha così accumulato un patrimonio di ben 1740 immagini, di grandissimo valore per comprendere l'anima del profondo Sud. Si è inoltre prodigato a catalogarle, redigendo con cura le didascalie e dividendo il suo corpus fotografico in sezioni, come mostra un librone composto artigianalmente giunto sino a noi. Di professione dirigente di primo livello delle Poste centrali di Lecce, non era tuttavia un "fotografo della domenica" ma un ricercatore attento e rigoroso, pronto a viaggi faticosi che non hanno mancato di riservargli sorprese. "*Ho dovuto, per citarne qualcuna, attraversare per lungo e per largo svariate volte le tre province di Lecce, Brindisi e Taranto, che costituiscono, com'è noto, l'antica Terra d'Otranto* – si legge in un suo testo pubblicato sull'Almanacco di Terra d'Otranto nel 1932 - *servirmi di ogni mezzo di locomozione, dalla carrozzella alla automobile, dalla semplice bicicletta alla ferrovia, e quando si è trattato di dover raggiungere località tagliate fuori da ogni comunicazione stradale, ho dovuto fare unico affidamento alla resistenza delle mie gambe*". Palumbo è "il fotografo in bicicletta", come lo ritrae una nota fotografia: instancabile viaggiatore e curioso scopritore di luoghi e persone. La campagna con i suoi *menhir* e i *dolmen* in pietra, molti dei quali successivamente andati distrutti, le piazze dei paesi in festa, i porti con i pescatori e i primi diportisti, la vita contadina con i riti legati al cibo e al ballo e molto altro entra nel suo obiettivo. E le immagini non sono neanche gli unici frutti del suo lavoro: tra gli altri, conserviamo un catalogo di merletti e ritagli di stoffa che documenta con cura meticolosa l'arte tessile tradizionale salentina. Tutto questo troverà chi si reca fino al 7 febbraio al Museo delle Civiltà – Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. Una folta rosa di documenti selezionati dall'archivio del Museo Sigismondo Castromediano di Lecce, al quale il fotografo ha lasciato un fondo di ben 1740 lastre di negativi in vetro formato 9x 12 e da altri importanti archivi, tra i quali le cartoline e le riviste dell'Archivio Renato Colaci e le foto del Fondo Chiriatti dell'Archivio della Biblioteca di Zollino, riprodotte nel rispetto della loro autenticità ma in chiave contemporanea. Una "mostra-laboratorio" che intende offrire un punto di vista originale sull'opera del fotografo-scrittore attraverso un approccio non puramente filologico ma dichiaratamente creativo e "dialogico" che suggerisce un nuovo sguardo su un archivio "aperto" e, come nel desiderio dello stesso fotografo, destinato alla fruizione pubblica. "Visioni del Sud" si presenta ai visitatori come un'indagine in progress, materia viva di esplorazioni e di ricerca, in cui aspetti privati e pubblici di Giuseppe Palumbo si leggono nei documenti inediti che ho realizzato, come il video *Memorie di Anna* che raccoglie l'appassionata testimonianza della figlia Anna Palumbo, e l'audio-doc dedicato all'opera dell'autore presentato dalla studiosa e critica d'arte Ilderosa Laudisa. O ancora con i "Sedici scatti luminosi" a cura di Big Sur, rielaborazioni cromatiche degli scatti di Palumbo, un incontro tra la pratica meccanica e chimica della fotografia di ieri con l'elaborazione cromatica digitale di oggi. E gli "Archivi di luce" di Maurizio Buttazzo, rielaborazioni materiche che giocano con il colore e la luce reinterpretando le sue immagini più note. Il tutto, armonicamente intersecato all'esposizione permanente del museo, in straordinaria continuità con lo sguardo etnografico di Palumbo. Le luminarie dei Fratelli Parisi guidano il visitatore per le sale, come spie luminose poste a segnale, e trasportano il visitatore in un'atmosfera di festa salentina. Così come i lampioni di Calimera, una galassia di stelle in cartapesta che brilla come nella tradizione del paese natale di Giuseppe Palumbo, che si rinnova in mille forme ancora oggi nel cuore della Grecìa Salentina. Nello stesso museo, accanto alla mostra Visioni del Sud, è possibile ancora visitare la mostra di una grande autrice del cinema documentario italiano, che ha iniziato la sua carriera realizzando reportage fotografici. É la stessa Cecilia Mangini a chiarire la relazione che la lega alla mostra fotografica di Giuseppe Palumbo: "*A distanza di un secolo è stato riportato in vita da chi finalmente lo ha capito: persone, associazioni, istituzioni, musei, che meriterebbero un grande applauso silenzioso, dedicato dagli occhi di tutti. Con immenso orgoglio personale è diventato mio compagno, mio padre e mio fratello in questa mostra.*" Le avventure fotografiche di Cecilia Mangini iniziano nel 1952 in Sicilia, fino al 1965, quando realizza il suo reportage più lungo e articolato, nel Vietnam sconvolto dalla guerra. In questo periodo Cecilia fotografa quasi esclusivamente in bianco e nero e scatta circa un migliaio di immagini, alcune come ricerca personale, altre come reportages per i periodici con cui collaborava come pubblicista (Cinema Nuovo, Rotosei&hellip), altre ancora per i documentari che aveva in mente di realizzare, dove le fotografie precedevano le riprese durante i sopralluoghi. Inizia a fotografare nel bianco abbagliante delle cave di

segue a pag. successiva

Un prezioso archivio fotografico ritrovato che ritrae il Salento e la Terra d'Otranto dei primi del '900 attraverso lo sguardo del "fotografo in bicicletta" Giuseppe Palumbo.

Il modesto pranzo del Mezzoggiorno 1907 - 1908 Archivio Fotografico Palumbo n.643

Genti. Carretto campestre - 1909 - Archivio Fotografico Palumbo n. 645

segue da pag. precedente

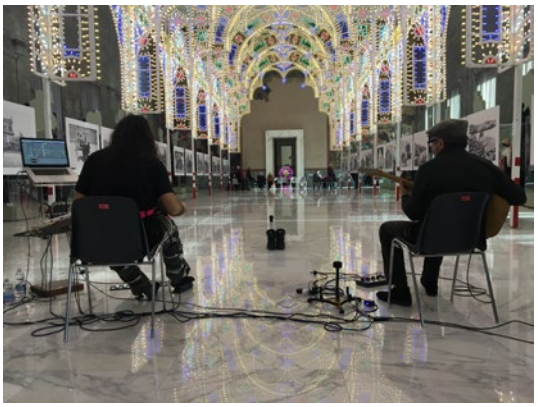
pietra pomice di Lipari, poi racconta il Sud e la Puglia sospesa tra tradizione e consumismo (con le immagini della Fiera del Levante del 1960), la Firenze popolare che diventerà poi protagonista del documentario Firenze di Pratolini, le periferie milanesi ispirandosi allo scrittore Elio Vittorini. Dopo alcuni anni in cui si dedica esclusivamente alle immagini in movimento, affronta la straordinaria trasferta nel Vietnam del 1965 insieme al compagno di vita e lavoro Lino Del Fra per la preparazione di un film mai realizzato; inoltre nel corso degli anni Cinquanta colleziona una galleria di ritratti dei grandi del tempo (da Pasolini a Moravia, da Fellini a Carlo Levi, da Montanelli a Flaiano, da Chaplin a Steinbeck, da John Huston a Malaparte): molte di queste fotografie si possono ammirare in questa bella mostra.

Paolo Pisanelli

Film-maker e operatore culturale. Laureato in Architettura e diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo aver lavorato come fotoreporter e fotografo di scena, si dedica alla regia di film-documentari. Tra i soci fondatori di Big Sur, società di produzioni cinematografiche & laboratorio di comunicazione. Svolge attività didattica e di formazione audiovisiva, collabora con la Scuola d'arte cinematografica Gian Maria Volontè di Roma. E' ideatore e direttore artistico di Cinema del reale, festa di autori e opere audiovisive che si svolge ogni anno nel Salento (Puglia) e curatore di rassegne cinematografiche e mostre fotografiche, tra cui Cecilia Mangini – visioni e passioni, presentata in diverse città nel mondo.

Paesi. Donna che dissèma il cotone - 1907 c.a. Archivio Fotografico Palumbo n. 416

Paesi. Un angolo della spiaggia. Otranto 1924. Archivio Fotografico Palumbo n. 203



Incontri di Mezzogiorno a VISIONI del Sud di Domenica 17 dicembre Ore 12:00. Improvvisazioni libere per chitarra elettrica e ghironda elettronica a cura di OSCILLUM con Donatello Pisanello (chitarra elettrica) e Pierpaolo Caputo (ghironda elettronica). Introduzione alla mostra a cura di Paolo Pisanelli.

Le luminarie salentine dei fratelli Parisi. Una galassia luminosa avvolge la sala del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma in occasione della Mostra VISIONI del SUD

Roma | Visioni del Sud
7 Dicembre 2017 – 7 febbraio 2018
Museo delle Civiltà e Tradizioni Popolari

Da sx uno dei due curatori della Mostra, Paolo Pisanelli; Marco Asunis, Presidente FICC; Cecilia Mangini, regista, fotografa; Angelo Tantaro, Direttore di **Diari di Cineclub** (foto di Massimo Pellegrinotti)

Il cantore del Sud

Dalla prefazione del catalogo della Mostra "Visioni del SUD" Giuseppe Palumbo il fotografo in bicicletta. Salento 1907 /1959 visionidelsud.it, pagg. 143, € 15,00 Erratacorrige&BigSur Edizioni 2017

Cecilia Mangini

Ha preceduto tutti, Mario Dondero, Gianni Berengo Gardin, Franco Pinna, Arturo Zavattini… È un proteiforme, è il cantore del Sud, è un *demartiniano* anticipato e occulto. È inquieto, non sa stare fermo, per fotografare la Grecìa, il suo paese, viaggia lungo le strade calcinate della Puglia a piedi, in bicicletta, in automobile, in calesse. L'attività creativa lo calma solo momentaneamente, ogni giorno ricomincia a muoversi, così elegante in borsalino, giacca e cravatta tra le erbacce della campagna salentina, in un selfie autobiografico scattato con il cavalletto. Resta un mistero che macchina fotografica adoperasse: nato sotto il segno dell'autonomia orgogliosa, è sicuro che fosse lui in persona a svilupparsi i negativi. Nelle sue fotografie ecco la Puglia raccontata con oggettività e realismo, che lo volesse o no il suo realismo è testimonianza accusatoria per il Sud ridotto a povera colonia del Nord industriale e progredito. I suoi braccianti sono a piedi nudi, felici perché possono sfamarsi a pane aglio e pomodori, da settembre in poi con fichi e uva; le contadine che portano il fazzoletto annodato sulla testa si accontentano della loro sottomissione al maschilismo. Gli ultimi mesi della vita li ha passati a catalogare le sue foto, scritte in correttissimo italiano, a difesa di una identità culturale inesistente. Molte didascalie funzionano da compartimenti stagni tra quello che la fotografia racconta e la lettura di chi guarda. Per Pasolini le voci del dialetto sono obbligatorie: in realtà ci mancano suoni come *panara* per le ceste, *vinchiu* per gli steli con cui si intrecciano i canestri, *traino* per il carretto contadino arrampicato su due ruote molto alte, *paranza* per la barca da pesca. La riemersione spontanea del dialetto: le popolane in attesa del corteo in realtà sono signore ben pettinate e ben vestite; le *cannoniere* non sono artiglieria, sono piante di cappero disseminate lungo le pareti delle mura difensive, le *opunzie* sono fichi d'india. È stato pubblicato da riviste di respiro nazionale, le antenate illustri dei rotocalchi sterminati da Internet. A partire da Giovannino Russo i nostri meridionalisti lo hanno rinchiuso dentro il dimenticatoio. A distanza di un secolo è stato riportato in vita da chi finalmente lo ha capito: persone, associazioni, istituzioni, musei, che meriterebbero un grande applauso silenzioso, dedicato dagli occhi di tutti. Con immenso orgoglio personale è diventato mio compagno, mio padre e mio fratello in questa mostra.

Cecilia Mangini

Cecilia Mangini - Visioni e passioni

Fotografie 1952-1965. Le fotografie della grande autrice del cinema documentario italiano in mostra per la prima volta a Roma

Museo arti e tradizioni popolari | Roma 31 maggio - 7 gennaio 2018

L'esposizione, a cura di Paolo Pisanelli e Claudio Domini, amplia e integra l'analoga iniziativa promossa nell'ambito del Bif&st 2016 e nei Cineporti di Puglia, ripercorrendo le origini del lavoro di Cecilia Mangini, negli anni che precedono la sua affermazione come cineasta e la vedono impegnata come fotografa.

"Se mi si chiede cosa sono, io rispondo: "sono una documentarista" (…). Sono convinta che il documentarista è assai più libero del regista di film di finzione, ed è per questo, per la mia indole libertaria con cui convivo fin da bambina, che ho voluto essere una documentarista. Il documentario è il modo più libero di fare cinema".

L'indole libertaria è quella di Cecilia Mangini, una delle figure più significative della storia del cinema italiano, inarrestabile pioniera del cinema del reale: prima donna a girare documentari nel dopoguerra, l'autrice di capolavori come *Ignoti alla città*, *Stendalì* e *La canta delle marane*, realizzati in collaborazione con Pier Paolo Pasolini, ha raccontato dalla fine degli anni Cinquanta alla metà dei Sessanta un'Italia divisa tra boom economico e contraddizioni sociali.

Festeggiata in giro per il mondo con incontri, personali e retrospettive (ultime, in ordine di tempo, quelle a Parigi, Berlino e Friburgo), che ne hanno sancito lo statuto di figura di primo piano a livello anche internazionale, Cecilia Mangini sarà al centro, dal 31 maggio al 10 settembre 2017, dell'omaggio che Roma, sua città d'adozione, ha scelto di dedicarle, ospitando presso il Museo delle Civiltà - Museo delle Arti e Tradizioni Popolari la mostra CECILIA MANGINI - VISIONI E PASSIONI (Fotografie 1952-1965), ideata e realizzata da Associazione Cinema del reale, Erratacorrige, Big Sur e Officina Visioni, con Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia e Museo delle Civiltà.

Un percorso, quello della mostra, che segue l'avventura fotografica di Cecilia Mangini: Panarea e il bianco abbacinante delle cave di pomice di Lipari, la Puglia sospesa tra tradizione e consumismo (con le immagini della Fiera del Levante del 1960), la Firenze popolare che diventerà poi protagonista del documentario La Firenze di Pratolini, le periferie milanesi. Senza dimenticare la straordinaria trasferta nel Vietnam del 1965 – di cui si espongono una dozzina di foto mai viste prima, appartenenti all'archivio privato dell'autrice e ritrovate solo di recente – per la preparazione (insieme al compagno di vita e lavoro Lino Del Fra) di un film mai realizzato; e ancora, una galleria di ritratti dei grandi del tempo (da Pasolini a Moravia, da Fellini a Carlo Levi, da Montanelli a Flaiano, da Chaplin a Steinbeck, da John Huston a Malaparte) e gli scatti dal set di *La legge*, fotografie di backstage scattate su un grande set dimenticato, quello de *La Legge*, che nel 1958 riunì a Carpino, nell'entroterra del Gargano, il regista Jules Dassin e le star Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, Yves Montand, Melina Mercouri e Pierre Brasseur.

"Cosa significa *essere una fotografa*? Significa spogliarsi di tutte quelle che sono le nostre idee preconcette e andare in cerca… non della verità, la verità non esiste. È andare in cerca di qualcosa di molto più profondo della verità, qualcosa di assolutamente nascosto… e la fotografia, come tutto ciò che è un'icona, lo rivela." *Cecilia Mangini*

museocivilta.beniculturali.it/news/item/49-cecilia-mangini-visioni-e-passioni

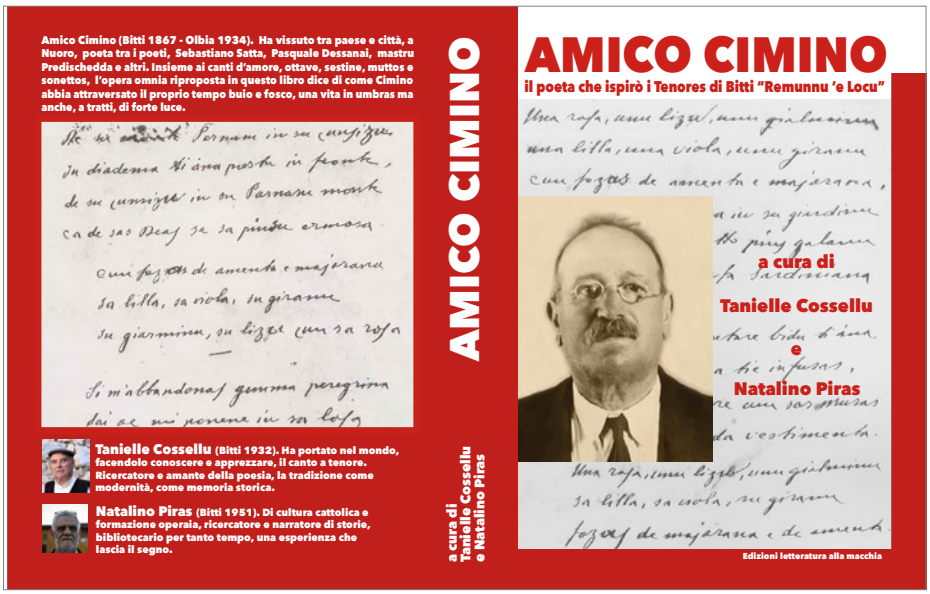
Amico Cimino, il poeta che ispirò i Tenores di Bitti

Nel nuovo libro di Tanielle Cossellu e Natalino Piras l'opera omnia di un aedo che seppe narrare il "Veru amore". Tra le curiosità, un giovanile rapporto sentimentale con Grazia Deledda

Salvatore Taras

Chi era Amico Cimino, e cosa c'entra con i Tenores di Bitti la sua figura enigmatica di autore in versi? Chi era questo schivo sognatore bittese che visse a Nuoro a cavallo tra Ottocento e Novecento, immerso tra le fosche ombre della sua epoca, a tratti illuminate da una fervente fantasia ispiratrice? E chi era quel poeta tra i poeti che fece cantare il "Vero amore" e le "Illusioni del tempo" alle voci squillanti della tradizione isolana? L'arcano è presto svelato. Esce ora un libro che raccoglie l'opera omnia dello scrittore: «Amico Cimino. Il poeta che ha ispirato i Tenores di Bitti "Remunnu 'e Locu"». Un volume di 339 pagine fresco di stampa per le Edizioni letteratura alla macchia, venuto alla luce grazie al lavoro certosino di Tanielle Cossellu, leader e "boghe" (voce) della celebre formazione di cantori, affiancato dalla penna esperta di Natalino Piras, ricercatore, narratore, bibliotecario e collaboratore di **Diari di Cineclub**. Sono passati pochi mesi dal luglio 2017, quando il gruppo guidato da Cossellu ha ricevuto, sul palco alghere del Sardinia Film Festival, la Medaglia di rappresentanza della presidenza del Senato. Un riconoscimento consegnato da Angelo Tantaro "per essere stati ambasciatori della cultura sarda nel mondo, contribuendo a far conoscere e apprezzare, con la propria vibrante intensità melodica, la bellezza di un'espressione artistica autoctona, unica e originale, che affonda le radici nell'antica e insondabile tradizione dell'isola, e che l'Unesco ha riconosciuto come patrimonio immateriale dell'umanità". Ecco, con le sue rime inconfondibili, Cimino è stato di sicuro un significativo ispiratore per l'anima artistica dei Tenores di Bitti che, di rimando, hanno saputo convertire queste poesie in veri e propri cavalli di battaglia come "Veru amore", "Sa lilla, sa viola, su ziranu" e "De sas perfetas operas divinas". L'idea di pubblicare un libro in memoria di questo creativo personaggio era forse in genesi già negli anni Ottanta, quando Tanielle Cossellu ricevette i manoscritti originali del poeta dalle mani del figlio Gavino. «Si era partiti dalla volontà di pubblicare solo le poesie d'amore – ha spiegato Natalino Piras –. Cammin facendo, abbiamo finito per mettere insieme tutti gli scritti, corredati di un'accurata introduzione in codice bilingue e di una parte illustrativa sulla riproposizione della grafia». All'interno delle pagine trovano spazio ottave, sestine, settine ed è frequente il ricorso al sonetto. Il tutto proposto in un sardo tipicamente letterario, quello del modulo Logudorese utilizzato dai grandi aedi sardi come il bonorvese Paulicu Mossa o il tonarese Peppinu Mereu. Fanno da corollario alcune note a margine, per rendere agile la comprensione anche a chi non abbia dimestichezza con la lingua sarda. Tra le varie sezioni troviamo "S'illusione ei su tempus", che custodisce i discorsi sull'immortalità dell'anima e le critiche ai positivisti. Poi "Amores e risentimentos", con storie d'amori veri e immaginari. Quindi Sestinas e ottavas, Sonettos, Ispartinatas, Ciminu in su libru Poetas de Tanielle e de Kelleddu, Bitti eroica, Neulas, Poesias chi at pubblicadu in S'Ischiglia, Trionfo della giustizia (in italiano). La collana fotografica riporta una sola immagine del protagonista, la stessa della copertina. Sono mostrati luoghi e ambientazioni del suo tempo, soldati bittesi del primo conflitto mondiale, argomenti delle poesie e infine alcune immagini dei Tenores di Bitti nel corso della loro carriera. Cimino non era il classico poeta maledetto, anche se aveva vissuto tra difficoltà e tribolazioni. I suoi affanni, in qualche misura furono espressi nella vasta produzione in versi, così come le sue convinzioni ideologiche, in aperta polemica contro positivisti e materialisti. Dopo la morte del padre, il giovane Amico era stato costretto a ritirarsi dagli studi, non riuscendo a conseguire la maturità classica. Cosa che doveva aver pesato parecchio sulla sua personalità. Era comunque un uomo di grande acume e cultura, esponente dell'arcadia sarda ma capace di svincolarsi da modalità espressive formali e retoriche. Il primo figlio, Artaldo, era nato fuori dal matrimonio. Accadimento non facile per quei tempi. Pertanto il poeta dovette subire una serie di imposizioni per sposare la ragazza con la quale – lo si capisce dagli scritti – avrebbe vissuto una separazione di fatto, lei a Bitti e lui a Nuoro. Tra le curiosità, il vate dei tenores ebbe un rapporto d'amore poco più che platonico con Grazia Deledda. Tra i due forse, ci fu al massimo qualche bacio. Certo è che la figura di Cimino è incarnata nel personaggio di Fortunio immortalato in "Cosima", opera postuma della scrittrice premio Nobel, un romanzo nel quale la Deledda presenta fugaci accenni ai difficili esordi sessuali di Cosima/Grazia. Questo rapporto tuttavia fa comprendere appieno come Cimino fosse perfettamente inserito nel circuito intellettuale nuorese del suo tempo. Poeta tra i poeti, come si diceva all'inizio, amico di Sebastiano Satta, Pasquale Dessanai, mastru Predischedda e altri. Una prima pubblicazione delle sue opere risale al 1890 con il libretto "Neulas", scritto insieme a Dessanai, dove è forte il ricorso alla poesia d'amore ed è già evidente il talento in misura pregevole. Un'altra pubblicazione è del 1920, con "Bitti eroica", dove l'elemento paradigmatico è il tema della Grande Guerra. Ma la lettura che vien fuori dal libro è anche quella di un abile rimatore satirico, basti dare uno sguardo ad "Ambisua" (sanguisuga), nella quale sono esposte le poco eleganti virtù di un amico non proprio ammirevole. Nato a Bitti nel 1867, Cimino sarebbe morto a Olbia nel 1934. Ma le sue rime ancora oggi continuano a vivere più che mai. Oggi che assieme ai Tenores di Bitti portano il messaggio del "Veru amore" in giro per il mondo.

Salvatore Taras



Amico Cimino (1867-1934). Il poeta che ispirò i Tenores di Bitti "Remunnu 'e Locu", a cura di Tanielle Cossellu e Natalino Piras. Edizioni letteratura alla macchia. Copertina di Francesca Cossellu, elaborazione grafica di Giorgio Pacifici, la fotografia di Tanielle è di Gabriele Doppiu, di Elisa Piras quella di Natalino. Stampa: Tipografia Antioco Bussu, Ottana, dicembre 2017, pagg. 339. € 20,00 per info acquisto e altro 340.3378928

Rosso. Il cinema della Rivoluzione

Non fate caso a quello che si dice: guardate a chi e a cosa serve

Compagno, come si fa la rivoluzione? Bisogna sognare. [...] La rivoluzione è la festa degli oppressi e degli sfruttati.
(Vladimir Lenin)

Una rivoluzione non è un letto di rose. Una rivoluzione è una lotta tra il futuro e il passato.
(Fidel Castro)

Essere giovane e non essere rivoluzionario è una contraddizione perfino biologica.
(Salvador Allende)

Tutto è relativo in questo mondo, solo il cambiamento dura.
(Lev Trockij)

Antonio Loru

Rosso! Come il sangue dei martiri di lì oppur di là, morti per la libertà! Certo dei ricchi crapuloni o dei loro servi intellettuali che si autoproclamano servi dei servi ma in realtà sono sempre stati e sono ora più che mai servi dei diversi padroni che hanno angariato negli ultimi due millenni i popoli di tutta la Terra. Rosso come il colore dei garofani! Di coloro che hanno tradito le aspettative ideali dei poveri che nel socialismo vedevano lo spazio e il tempo del loro ingresso a pieno titolo nella storia e nella storia moderna la realizzazione nel mondo socialista della settecentesca volontà popolare; che nella storia Italiana recente hanno spalancato le porte delle istituzioni alle lobby economico finanziarie, alle massonerie, e hanno poi consentito l'attuale revanscismo delle gerarchie di una chiesa che a costo di durissime lotte la Rivoluzione francese aveva estromesso dalla gestione politica diretta del potere temporale e dalla possibilità di catechizzazione e clericalizzazione culturale delle masse popolari, costretta negli anni Sessanta del Novecento a schierarsi, con la sua base più sensibile alle problematiche sociali, al fianco degli operai nelle fabbriche, a scendere con loro e con gli studenti nelle piazze delle città di tutto il mondo occidentale a rivendicare diritti sociali e anche, (ma non solo), diritti civili. No! Questa del rosso sangue è pessima retorica di regime borghese capitalistico, che non appartiene al comunismo di Marx e di Gramsci, ma neanche, a voler leggere con maggior attenzione e meno pregiudizio la storia del '900, a Lenin, Mao o Ernesto Guevara. Non appartiene al comunismo questa simbologia da Dio, Patria, Caramella. *S'arrùbiu deu du biu cumenti 'e su colori de sa cerexia barracocca, druci che su tzùccuru, mancài non fessidi* (Il colore rosso mi ricorda le ciliege della varietà Barracocca o duroni, dolci come lo zucchero, o così a me sembra di ricordare), che coltivavano, non per miracolo, ma con tenace, dura e instancabile opera, dalla poca terra delle nostre colline sassose, mio padre e mio zio, contadini e operai. Rosso, il colore dell'opera loro e di tutti gli altri come loro. La Rivoluzione dei Soviet ha detto a quegli uomini che non erano, né dovevano permettere a nessuno di considerarli tali, bestie da lavoro; che il loro lavoro era opera; che messe assieme queste opere individuali, diventavano azione politica, e loro nell'azione da monadi senza finestre, ciechi come somari alla macina, cellule consapevoli e responsabili di un corpo sociale comune. La rivoluzione dei Soviet degli operai e dei contadini ha trasmesso al mondo intero i consigli di base nelle fabbriche, i consigli degli insegnanti e degli studenti nelle scuole, le rappresentanze sindacali di base in tutti i luoghi di lavoro. Conquiste epocali dissipate dall'attuale vergognosa funzionalità del sindacalismo carrierista dei dirigenti sindacali a questo sistema liberista, a cominciare da quelli locali, legati mani e piedi alle politiche filogovernative di tutti i partiti dell'arco parlamentare, da destra attraverso il centro e fino a una sinistra mai così maldestra, per parlare solo dell'Italia, ma la situazione non cambia affatto nelle diverse realtà dei paesi che chiamiamo ancora per comodità, industrializzati. Funzionalità che da politica e amministrativa diventa economica, culturale, entra dentro la struttura, regge dalle fondamenta questo sistema iperliberista, vera bestia trionfante all'alba del Terzo Millennio, caratterizzato dalla trasformazione planetaria in senso calvinistico di tutte le chiese cristiane, in particolare di quella cattolica, i cui pastori sono tornati oggi all'esercizio diretto del potere, a quel ruolo di vescovi-conti tenuto per tutto il medioevo, e In italia hanno ormai ri-conquistato tutte le *casematte*: scuole, lavoro, istituzioni, media tradizionali e informatici. Proprio per questo la Rivoluzione russa, che porterà qualche anno dopo al potere dei Soviet, va celebrata, va ricordata a chi l'ha troppo facilmente dimenticata, va raccontata ai giovani che non l'hanno mai sentita, se non da chi vuole spaventarli, come si faceva coi bambini evocando *l'uomo nero*, o dalle nostre parti *momotti*! Il filosofo Diego Fusaro dice che vi sono almeno sei buoni motivi per fare l'elogio della Rivoluzione russa. Forse sono di più, forse di meno, dipende da chi li conta e da come li conta. Uno però a me appare incontestabile: ha portato per la prima volta alla ribalta della storia il popolo come protagonista. Con la Rivoluzione russa il popolo per la prima volta nella storia è divenuto adulto e padrone del proprio destino. Per la prima volta nella storia si è appropriato con forza del diritto di fare e anche di sbagliare in prima persona. Quale modo migliore di farne l'elogio se non accostando l'energia degli operai, dei contadini, dei soldati del popolo, all'energia dirompente di una nuova arte rivoluzionaria, il cinema, che meglio di ogni arte precedente può raccontare la storia, che è sempre cambiamento, anche quando non appare all'occhio pigro dell'uomo distratto dalla sirene del suo tempo, continua trans-formazione, movimento. Il cinema arte del movimento che racconta la vita nel suo inarrestabile movimento, cioè la storia. Quella storia che siamo noi: se non lo sappiamo siamo solo comparse in questo grande teatro, ma se arriviamo a prenderne consapevolezza, siamo protagonisti. Allora,

"Lampi sul Messico" (1933) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

forza compagni, avanti (compagni! Bella parola, antica eppur sempre nuova, che ci fa vecchi ma sempre giovani [citazione cinefila]): *alle nostre armi*! Un tempo avremmo detto: *alle pizze*! Oggi diciamo: *ai DVD, ai Blu-ray Disc, ai files audio e di immagine* e *al dibattito* che deve seguirne. Riprendiamoci la casamatta del cinema

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

popolare. Contrastiamo l'attuale dominio di questo neo-fascismo-liberista-clerico-bancario, con le nostre armi: i film, l'analisi ragionata pubblicamente del testo cinematografico. Siamo o non siamo la più gloriosa associazione popolare di cinema in Italia? Siamo ancora la FICC, o vogliamo ammainar bandiera bianca di fronte alle armate dilaganti del nuovo sanfedismo? Allora ogni circolo in Italia, (e siamo ancora in tanti) non lasci passare inosservato il Primo Centenario della Rivoluzione russa; promuova rassegne della grande cinematografia sovietica, per esempio di *Sergej Michajlovič Ėjzenštejn*: *La corazzata*, *Sciopero*, *Lampi sul Messico*, *Ivan il terribile* e il suo seguito, *La congiura dei boiardi*, cosicché i giovani possano vedere da un'altra angolatura chi erano gli Zar russi, l'ultimo dei quali, Nicola II, canonizzato dalla chiesa ortodossa russa assieme a tutta la sua famiglia, e anche la servitù; visto che c'erano potevano canonizzare tutto il popolo russo, martoriato per intero dallo zar fatto Santo, da lui tenuto in condizioni di servitù ancora feudali nel 1917!! Ma non c'è solo *Ėjzenštejn* e la sua *Corazzata*; ci sono anche *Grigorij Vasil'evič Aleksandrov*, con il quale firmò la regia di *Ottobre! I dieci giorni che sconvolsero il mondo*; *Vsevolod Pudovkin*: *La madre*, *Tempeste sull'Asia*; *Aleksandr Petrovič Dovženko*: *Arsenale*; *Georgi Vasilyev* e *Sergey Vasilyev*: *Ciapaiev*; last but not least, *Dziga Vertov*: *L'uomo con la macchina da presa. Il cineocchio* e *Tre canti su Lenin*. Possiamo vincere o perdere un campionato, nazionale o mondiale, della storia, possiamo vincere alcune partite e perderne altre: non importa, ci sarà pur sempre un altro campionato, altre partite; ma quando nella storia gli uomini dei popoli hanno raggiunto la consapevolezza della loro situazione, del loro *essere-nel-mondo come coscienza di classe*, allora è tutto un altro gioco, allora si diventa squadra, e si lotta per ottenere l'impossibile: una squadra di dilettanti non professionisti

che giocano per sollevare in alto la coppa della vera sovranità popolare. Questo la Rivoluzione dei Soviet ha mostrato al mondo: che si deve chiedere l'impossibile. L'orda dei figli, capeggiati da Giove impose a Krònos l'impossibile e creò il plurimillenario dominio aristocratico, interrotto dalla richiesta d'impossibilità dei rivoluzionari francesi, che istituirono il dominio sul mondo intero delle nuove aristocrazie del denaro, della produzione industriale, del consumismo oggi globalizzato. La Rivoluzione dei Soviet ha mostrato al mondo un'ulteriore impossibile. Che fine abbia fatto quella squadra che realizzò l'impresa, quanti dei suoi eredi ideali sono passati nelle file del professionismo politico di marca borghese, allettati dai ricchi ingaggi e dalla prospettiva meramente personalistica del vantaggio personale è sotto gli occhi di tutti quelli che vogliono guardare e non solo vedere, ascoltare e non solo sentire. Chi vuol sapere sa; e a chi non sa perché obiettivamente non può sapere, bisognerà pur dirlo che le grandi e rivoluzionarie novità, le impossibilità che si vogliono realizzare, sono già state, che la storia obbedisce alla legge che impone che sarà solo quello che in qualche modo è già stato. Per questo ancora oggi possiamo e dobbiamo dire: viva lo spirito originario della Rivoluzione francese; ancora con maggior convinzione: ri-viva lo spirito della Rivoluzione dei Soviet, lo spirito comunista dei nostri nonni, dei nostri genitori operai e contadini che ci hanno creduto, dei loro figli migliori, che si sono elevati dalla zolla, e che sono stati nel loro nome, ricordo e memoria, intellettuali organici a questo sogno a occhi ben aperti: Lenin, Mao, Antonio Gramsci, Joyce e Emilio Lussu. E tantissimi altri.

Antonio Loru

"Ciapaiev" (Чапаев) è un film del 1934 diretto da Georgi Vasilyev e Sergey Vasilyev

"La madre" (1926) di Vsevolod Pudovkin

"Tre canti su Lenin" (1934) un documentario diretto dal regista sovietico Dziga Vertov

"Arsenale" (1929) di Aleksandr Petrovič Dovženko

"Tempeste sull'Asia" è un film del 1928, diretto da Vsevolod Pudovkin

Babel FilmFestival 2017, 5ª edizione

Antonello Zanda

Quando 10 anni fa abbiamo lanciato l'idea del Babel FilmFestival, cioè di un festival riservato alle produzioni cinematografiche internazionali in cui le lingue minoritarie fossero testimoniate nella loro vitalità quotidiana e reale, l'idea era poco più di una scommessa. Certo, si trattava di un'idea fondata su condizioni politico-culturali accertate: in Sardegna (e non solo qui) le istituzioni e gli enti locali sono impegnati da tempo nella traduzione concreta di una rete di interventi finalizzati alla conservazione e alla tutela delle lingue minoritarie. In Europa diversi Stati riconoscono e tutelano da tempo le lingue non nazionali ivi presenti. Il Babel F.F. si è inserito all'interno di questo dinamico fermento per avanzare la proposta di una candidatura del cinema a ricoprire un ruolo di primo piano nell'ambito delle politiche di tutela e di conservazione delle lingue minoritarie. Le 5 edizioni di Babel FilmFestival realizzate, con l'ultima che si è conclusa il 9 dicembre 2017, ci consentono di fare un primo bilancio, non solo del lavoro svolto, ma dei percorsi che abbiamo inaugurato e che rilanciano le finalità del progetto. L'edizione di quest'anno 2017 è stata in un certo senso cruciale. Il festival, nato con aspirazioni internazionali, è progressivamente cresciuto anche nella forza di un progetto - sempre accreditato dai patrocini del Parlamento Europeo, del Consiglio d'Europa e dell'Unesco, insieme a quelli delle massime istituzioni italiane che ci accompagnano in crescendo dalla prima edizione - che ha trovato un riscontro con l'ingresso nella rete dell'organizzazione ELEN, European Language Equality Network (https://elen.ngo), avvenuta ufficialmente in occasione della recente Assemblea generale tenutasi a Valencia del novembre 2017. La progettualità del Babel si è sviluppata costruendo un sistema di processi culturali che allargano l'ampiezza di una narrazione in perfetta sintonia con le politiche europee, sottolineando il valore delle forme espressive ed estetiche che segnano, sul corpo delle lingue non nazionali, azioni politico-culturali non solo di conservazione e tutela, ma anche di autovalorizzazione e di autopromozione. Il Babel FilmFestival cresce su confini mobili, interni ed esterni, puntando l'attenzione su quei valori che consentono alla lingua minoritaria di essere se stessa senza perdersi nell'autoreferenzialità e trovando il suo senso profondo nell'attestarsi ad elemento costitutivo dei diritti di cittadinanza. A rigor di logica la scommessa veramente democratica oggi si gioca sull'integrazione dei diritti. L'affermazione dei diritti delle lingue minoritarie rimanda necessariamente al problema dell'autodeterminazione dei popoli e quindi anche alla dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. Su questi fronti si gioca oggi anche il destino delle democrazie occidentali. L'altro aspetto su cui il Babel FilmFestival lavora è quello che non vuol far passare l'idea che il carattere minoritario della lingua non sia meramente una determinazione quantitativa, ma anche qualitativa. Il cinema è un linguaggio universale e la lingua parlata, minoritaria o no che sia, viaggia su questa dimensione comunicativa che la mette alla pari di tutte le altre. Questo aspetto di radicamento culturale carico di tensioni vitali che investono l'esistenza dei singoli è pienamente testimoniato nel film vincitore, come miglior lungometraggio, di quest'anno, *Amama*, del regista basco Asier Altuna. La giuria ufficiale - presieduta da Laura Delli Colli e composta da Peter Forgacs, Marcelo Martinessi, Abeer Nehme, Gary Funck, Vincenzo Santoro e Sergio Naitza - ha premiato un film che aveva già rappresentato la Spagna ai premi Goya e agli Oscar nel 2016, e che tematizza un passaggio storico di complesse trasformazioni culturali che investono in profondità la

"Amama" di Asier Altuna, *miglior lungometraggio*

dimensione esistenziale del rapporto genitori-figli, mostrando i nervi scoperti di un difficile transizione fra tradizione e modernità. La menzione speciale assegnata al film *La guerra dei cafoni*, di Davide Barletti e Lorenzo Conte, una favola simbolica adolescenziale restituita in italiano, griko bizantino e vari dialetti pugliesi, ne mostra la dimensione storica e conflittuale sui diversi piani contaminati di lotte di classe ancora operanti e irriducibili alle semplificazioni. La complessa situazione del popolo curdo, tra guerra e repressione, è al centro dei vincitori delle sezioni ufficiali dei cortometraggi e dei documentari: *Il silenzio*, di Farnoosh Samadi e Ali Asgari e *Nujîn*, del turco Veysi Altay, che racconta la vita quotidiana di tre donne guerrigliere impegnate nella battaglia contro l'ISIS. *Inner me*, Antonio Spanò, menzione speciale per i documentari (in kiswahili e lingua dei segni), fotografa la durezza di essere donne e sorde in una società africana difficile e ostile. Nella complessa articolazione del festival, costruita anche sulle importanti sezioni collaterali, con giurie specifiche emergono in particolare il regista nuorese Salvatore Mereu, vincitore, con il corto *Futuro prossimo*, del premio *Diritto di parola*; Daithí O Cinn con *Eadrainn féin*, vincitore del premio del pubblico *FICC*; Luigi D'Alife, vincitore con *Binxêt* del premio *Unica*; Ekrem Heydo vincitore con *Halabja the lost children* del premio *One Wor(l)d*, assegnato da una giuria di richiedenti asilo politico; Pietro Mereu con *Il club dei centenari*, che ha vinto il premio

dell'Archivio *Aamod*; Selim Yildiz che con *Bîra mi' têtin* ha ricevuto il premio **Diari di Cineclub**. Nel sito www.babelfilmfestival.com, si può verificare la complessa articolazione del festival, organizzato dalla Società Umanitaria - Cineteca Sarda di Cagliari con le associazioni Babel, Areavisuale e Terra De Punt, che ha proposto anche masterclass, seminari, musica e un convegno sul mondo delle lingue minoritarie che hanno caratterizzato un festival che a dieci anni dalla nascita conferma di essere qualcosa di più che un semplice concorso cinematografico.

Antonello Zanda

Diari di Cineclub al Babel FilmFestival

La Giuria del Premio ***Diari di Cineclub****, nell'ambito del 5° Babel FilmFestival ha assegnato all'unanimità il Premio* ***Diari di Cineclub*** *a:*

BÎRA MI' TÊTIN [I REMEMBER]
di Selim Yildiz (Turkiye)

La motivazione: La vita di un popolo che affanna per la propria sopravvivenza ulteriormente ostacolata da confini presidiati da uomini armati che, entrambi, non dovrebbero esistere. L'aria rarefatta e inquadrature in armonia con l'istantaneità del quotidiano, fissano la realtà e danno senso all'instabilità della vita che dovrebbe essere diversa. La Targa di riconoscimento è stata consegnata dal Direttore di ***Diari di Cineclub*** *Angelo Tantaro durante la cerimonia di premiazione del 9 Dicembre all' Auditorium comunale Casteddu | Cagliari. La giuria era così composta: Alba Paolini, Massimo Dionisi, Massimo Pellegrinotti, Sara Santucci, Vincenzo Rosace, Yala Iachini.* ***Diari di Cineclub*** *ringrazia, per l'opportunità concessa, la direzione artistica: Antonello Zanda, Tore Cubeddu, Paolo Carboni e tutto lo staff del festival: giovane, competente, motivato. E come ha detto simpaticamente Laura Delli Colli, presidente della giuria ufficiale, a conclusione della cerimonia: Babel FilmFestival Achentannos*

DdC

sul sito www.cineclubroma.it l'albo d'oro dei premi fin qui assegnati da Diari di Cineclub

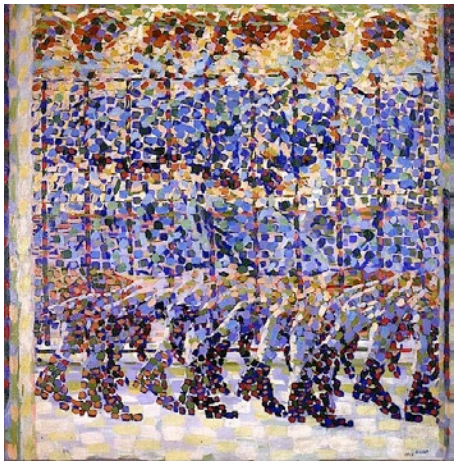
Dalla pittura al cinema

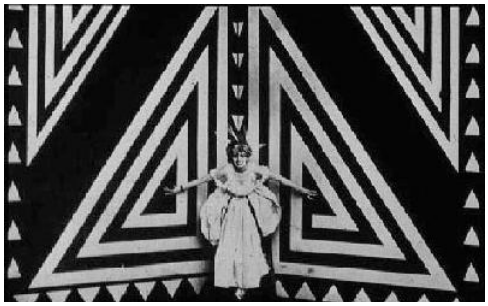
Fabio Massimo Penna

Si legge sul *Manifesto Tecnico della Pittura Futurista*: "Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido (...) per persistenza della immagine nella retina le cose in movimento si moltiplicano (...) così un cavallo in corsa non ha quattro zampe ne ha venti..." Balla, Boccioni e gli altri artisti futuristi si erano posti il problema della resa del movimento, di riuscire a conferire al quadro o alla scultura l'idea del moto. Le intuizioni di questi artisti mostrano tangenze con il cinema. Il riferimento alla persistenza retinica (fenomeno la cui importanza in campo filmico è stata ridimensionata dalla scoperta del movimento illusorio) rinvia alle teorie fisiche e psichiche sulle quali si fonda il film: "Che è, poi, il principio sfruttato nella tecnica cinematografica, rifiutato polemicamente dai futuristi, forse, perché all'epoca il paragone con il cinematografo poteva apparire - erroneamente - degradante per la pittura" (Piero Adorno-Adriana Mastrangelo, *Dell'arte e degli artisti* 4, G.D'Anna casa editrice, Firenze, 2002). Giacomo Balla raffigura le traiettorie di un corpo che si sposta attraverso lo spazio, fermando le varie fasi del movimento, dipingendo la stessa figura più volte in posizioni diverse ma vicine come in *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) e *Bambina che corre sul balcone* (1912). Le ricerche futuriste si svolgono in un periodo nel quale l'arte filmica si sta imponendo e un rappresentante importante del movimento quale Anton Giulio Bragaglia si interessa di cinema portando avanti studi sulla composizione e scomposizione delle immagini e firmando insieme a Marinetti, Ginna, Corra, Chiti e Settimelli il *Manifesto della cinematografia futurista*. Bragaglia gira, inoltre, tre film: *Thaïs* (1916), *Perfido incanto* (1916) e *Vele ammainate* (1931). La storia del desiderio degli artisti di catturare il movimento nasce in real-

"Dinamismo di un cane al guinzaglio" un quadro a olio su tela (1912) di Giacomo Balla. È conservato nella Albright-Knox Art Gallery di Buffalo.

tà molto prima di queste, seppur importanti, ricerche: nell'Ottocento la pittura impressionista tentò di realizzare tale sogno. È noto a tutti come Claude Monet fosse interessato ai cambiamenti di luce nel corso della giornata e all'influenza che avevano sulla resa degli oggetti e come la sua *Cattedrale di Rouen* cambiasse aspetto a seconda dell'ora del giorno in


"Ragazza che corre sul balcone" (1912) olio su tela di formato quadrato di Giacomo Balla nel 1912. È conservata presso il Museo del Novecento


"Thaïs", un film muto del 1917 legato al movimento futurista, diretto da Anton Giulio Bragaglia

Thais Galitzky e Nello Carotenuto in "Perfido incanto" film muto (1917) legato al movimento futurista, di Anton Giulio Bragaglia

cui veniva ritratta. La vera rivoluzione, però, fu quella di adottare un punto di vista mutevole e non fisso. Il precursore dell'impressionismo Charles-Francois Daubigny dipingeva

"Vele ammainate" (1931) di Anton Giulio Bragaglia

La serie delle Cattedrali di Rouen è formata da trenta dipinti di Claude Monet realizzati tra il 1892 ed il 1894 e raffiguranti viste differenti della cattedrale di Notre-Dame di Rouen, in particolare del suo portale

dalla sua barca sulla Senna. La novità è clamorosa poiché "in questo caso il pittore diveniva più criticamente sottoposto al flusso fuori di lui, partecipando, in virtù dell'instabilità delle proprie coordinate spaziali (o muovendosi effettivamente sul fiume oppure ancorato e semplicemente beccheggiando) alla scena che costantemente mutava davanti a lui" (Keith Cohen, *Cinema e narrativa*, Eri editrice, Torino, 1982). L'instabilità del punto di vista anticipa i movimenti della macchina da presa, la possibilità del regista di effettuare spostamenti pur mantenendo gli oggetti e le figure inquadrati. In contemporanea con la scoperta della dinamicità del punto di vista gli impressionisti avvertirono la necessità di catturare il movimento. In questo senso vanno intese le ricerche di Edgar Degas in particolare nelle serie di dipinti delle ballerine, in cui le danzatrici che si esercitano, poste l'una accanto all'altra, in pose simili ma leggermente divergenti (come se si trattasse di una sola raffigurata nelle varie fasi del movimento) conferendo ai quadri l'idea del dinamismo e dell'instabilità come in *La classe di ballo* (1880 circa). Le opere degli impressionisti annunciavano la nascita del cinema che poteva catturare la qualità cangiante della luce (i dipinti della *Cattedrale di Rouen* di Monet), il movimento all'interno dell'inquadratura (le varie pose delle ballerine di Degas) o spostare il punto di vista con i movimenti della macchina da presa (Daubigny e la sua barca sulla Senna). Il sogno dei pittori di fermare il movimento sulla tela si realizza con altri mezzi quali la pellicola e la macchina da presa in un passaggio, in linea con il progresso tecnologico, dalla pittura al cinema, due arti visive che hanno molti più punti di tangenza di quanto si creda normalmente.

Fabio Massimo Penna

Un festival cinematografico come idea di innovazione/divulgazione culturale

Roberto Petrocchi

Un "progetto culturale" è - dovrebbe essere - soprattutto una proposta di sperimentazione e contaminazione linguistica, nella direzione della divulgazione/formazione: "aperta", non omologata. E se le opportunità, nonostante il gran parlare - spesso in modo velleitario - restano in gran parte latitanti, esiste una domanda che incoraggia un'offerta non episodica. Potenzialità ve ne sono, a patto che vi sia la concreta volontà in ognuno - operatori del settore, media, istituzioni, mondo della formazione - di non disperderle e, in particolare, d'incrementarle. E' la principale finalità del Festival Roma Film Corto, che dirigo: non solo una rassegna cinematografica, ma un luogo d'incontro e confronto per registi, attori/attrici, studiosi, cinefili e semplici appassionati, artisti; un Evento che ha visto, negli anni, crescere esponenzialmente le proprie presenze, a fronte di un programma che coniuga il cinema con la vocazione artistica tout-court. Mi piace soffermarmi, in tal senso, a quello della edizione appena conclusasi, con successo, presso la casa del Cinema, alla presenza, tra gli altri, di Giuliano Montaldo - presidente di Giuria, Gianni Quaranta, scenografo Premio Oscar, Gigliola Scola, le attrici Carolina Crescentini, Maria Rosaria Omaggio, Ida Sansone, lo sceneggiatore Graziano Diana, il senatore Vincenzo Vita: un parterre d'eccezione, a testimonianza della condivisione di un Progetto. Il cartellone ha visto una selezione di film, come di consueto, d'assoluta qualità, come rilevato da Montaldo, quanto da Diana e Quaranta, senza venire meno ad una precisa Idea di sperimentazione e contaminazione artistica, a partire dalla nuove sezioni "Musica da vedere" - con cui si è proposta la realizzazione di un cortometraggio traendo ispirazione da una traccia musicale - e a quella "Mostre" - che ha proposto, per la prima volta in un festival cinematografico, istallazioni di pittura, scultura, fotografia - e alla conferma della sezione "Libri da vedere", riservata a sceneggiature da un elenco di testi letterari preselezionati. Spazio non marginale è stato, infine, riservato alla poesia, in forma di mini slam, sul modello del "poetry slam", con la sfida a colpi di versi poetici, tra poeti contemporanei, nella duplice veste di autori e declamatori, giacché le affinità tra immagine filmica e immagine poetica, iniziano proprio dall'Espressione. Non spetta a me, naturalmente, tessere le lodi della visione culturale alla base del Festival, ritengo, tuttavia, legittima la persuasione personale che quella intrapresa sia la strada giusta: attenzione al Talento, promozione ed incentivazione dello stesso, ampliando ogni volta le opportunità ed occasione di visibilità. Un proposito che trova conforto dall'affermazione di alcuni di coloro che ne hanno preso parte, anche in virtù di questo; in attesa - è un auspicio - di quel neomovimento, estetico, produttivo distributivo - a cui ci proponiamo di fornire il nostro contributo con il programmato forum "Roma, cinema aperto"; l'invito a prendervi parte, in modo non formale ed astratto, ma propositivo, è rinnovato a tutte le migliori forze del nostro cinema; a quelle artistiche e culturali, oltre ogni steccato. Esiste, a mio avviso, un enorme "territorio inesplorato" di idee, proposte, intuizioni, da cui (ri)partire; presupposti, non virtuali, per tornare ad occupare il ruolo culturale che compete al nostro paese.

Il produttore del film "Lettere a mia figlia" di Giuseppe Alessio Nuzzo, ha ricevuto il Premio Ettore Scola dalle mani di Gigliola Scola (foto di Mattia De Luca Rapone)

Renato Scarpa, migliore interprete maschile, premiato da Gianni Quaranta (foto di Mattia De Luca Rapone)

I produttori del film "La legge del numero uno" di Alessandro D'Alatri - vincitore del Colosseo D'Oro per il Miglior Cortometraggio - con Giuliano Montaldo (foto di Mattia De Luca Rapone)

Roberto Petrocchi

www.romafilmcorto.it
romafilmcortofest@libero.it

Diari di Cineclub | Media partner

YouTube Party #35

Live Lookbook/ Trend / Seapunk

Visualizzazioni - 1'353'757 (link)

Massimo Spiga

La trama – Vediamo la blanda pubblicità di una tintura per capelli Schwarzkopf. Delle signorine dalla chioma rosa ondeggiano davanti alla camera al ritmo di una musichetta elettronica ebbra di riverberi subacquei. Fin qui, niente di speciale. Eppure, un occhio attento coglie il messaggio subliminale celato nel titolo: Seapunk ("Punk marino"). La descrizione del video, in una escalation di paranoia, ci incita ad "abbracciare la nostra sirena interiore e tuffarci nei colori trendy più brillanti della stagione. La nostalgia degli anni '90 si fonde con cartooneschi temi acquatici". Altro che sirene: è questo il momento in cui l'osservatore sente squillare la sua colonna sonora di *X-Files* interiore e urla: «IO VOGLIO CREDERE». Questa pubblicità, apparentemente innocua, è un trip post-post-post-postmoderno che precipita tra le effimere realtà della mediasfera, catturato in un impetuoso vortice meta.

L'esegesi – Un po' di storia. Analogamente allo spettrismo del 1916, il Seapunk è un atto di trolling artistico, un finto genere musicale associato a un immaginario marino, allusioni alla cultura popolare anni '90, arte 3D rudimentale dello stesso periodo, sonorità R&B, Hip Hop e Pop su beat house 4-to-the-floor (noto ai profani come il "tunz tunz"). Il concetto nacque da un post su Twitter di DJ Lil, il quale scrisse: «Giacca in pelle Seapunk con cirripedi al posto delle borchie». Questo enigmatico messaggio colpì l'immaginazione dei suoi lettori con una forza tale che essi si mobilitarono, in un tripudio creativo collettivo, per traslare hegelianamente il Seapunk dalla notte della possibilità al giorno della attualità. Poco tempo dopo, questo genere era già divenuto su Tumblr un finto stile di vita (a tema oceanico), si era dotato di padri nobili quali Unicorn Kid e, l'anno dopo, ne parlò per la prima volta il New York Times. Entro breve, il Seapunk produsse altri sottogeneri, come l'Icepunk e lo Slimepunk, e divenne uno dei tanti generi "finti", autoreferenziali ed esistenti a metà tra la realtà e il meme (tra cui Witch House, Flutedrop e altri), che creano la galassia della Vaporwave: una vasta corrente musicale (e artistica *tout court*) made-in-Internet, associata a una posizione ambigua o satirica nei confronti del consumismo, caratterizzata dall'approccio nostalgico o surrealista alla tecnologia, alla pubblicità e alla cultura pop dei decenni passati. Negli anni, i video Seapunk si sono moltiplicati su internet, addobbando una sua nicchia di grafica 3D antica, palette cromatiche squillanti e un dannato mucchio di delfini. Riassumendo: abbiamo un finto genere musicale, nato da un singolo tweet dadaista, il quale produce un finto "stile di vita", il quale è ripescato da un'azienda per fare una clip pubblicitaria (quindi, elevando la falsità del tutto al cubo), basata sulla "nostalgia" per un movimento artistico nato *due* anni prima, il quale, in realtà, non è mai esistito. Benvenuti nel deserto del reale.

Il pubblico – Gli spettatori, largamente ignari del sottotesto artistico e culturale della clip, sono tuttavia carpiti dall'incantesimo meta del Seapunk: molti di loro, ignorando del tutto i prodotti per capelli in mostra, elogiano infatti la musica del video. È anche ironico che il brano scelto sia una trivializzazione delle "genuine" sonorità Seapunk; ciò è paradossale, perché ci troviamo innanzi alla svendita e commercializzazione di un suono che non è mai stato autentico. E, come in tutti i grandi cicli artistici, dopo la nascita di un genere, il suo tradimento commerciale, il suo declino, è arrivato ora il momento del nostalgico revival del Seapunk. Ben tre anni dopo il fatidico tweet, infatti, il genere è stato resuscitato in forma nuova e contemporanea: il Seapunk è morto, viva l'Aquacrunk.

Massimo Spiga

Poetiche

Non è vero

Non è vero che non siamo stati felici.
Lo sei stato ogni volta
che un occhio fissava deciso
a negare o ad imprendere.
Se entravi in una città ancora ignota o dove il mare sta.
Se un gesto ricordava il buon uso dell'amore.
Penetravi le chiese, contro gli affreschi
il cuore come ti correva via. E rammentalo:
piangeva di speranza quando ha voluto abbracciarti
lo straniero perseguitato.
O quando leggevi
dello sconfitto sfuggito di mano ai potenti?
E sul lavoro anche, per
impercettibili respiri,
tra ira e polvere, se pensavi altre menti.
Che senza sapere di noi in esse felici, altra gioia
ora o quando che sia consumando, altro tempo
a più durare avranno con noi costruito di attimi.

Franco Fortini

A Franco Fortini,
poeta, traduttore, saggista e critico letterario
(Firenze, 1917 – Milano, 1994)
1917 - 2017
A 100 anni dalla nascita

Teatro

Una strana coppia in tournée

La strana coppia di Neil Simon, protagoniste Claudia Cardinale e Ottavia Fusco, i due grandi amori della vita di Squitieri: la sua storica compagna di vita e la sua ultima moglie. Nei teatri italiani

Giuseppe Barbanti

Diva senza età e senza volerlo essere, Claudia Cardinale, una filmografia ricca di 165 titoli, alcuni dei quali hanno fatto la storia del cinema, torna in questa stagione sui palcoscenici italiani. A dieci anni dalla messa in scena de "Lo zoo di vetro" di Tennessee Williams, che vide l'attrice ormai parigina d'adozione fra gli interpreti dello spettacolo diretto da Andrea Liberovici, Claudia Cardinale e Ottavia Fusco, entrambe legate a lungo sentimentalmente a Pasquale Squitieri, la prima madre della figlia del regista, la seconda sua moglie da qualche anno, sono riuscite a realizzare il progetto a lungo sognato in vita da Squitieri, portare in scena una versione al femminile de "La strana coppia" di Neil Simon con le donne della sua vita protagoniste. Gia' più di trent'anni fa, sulle orme di una revisione al femminile curata dallo stesso Simon del testo del '65, divenuto poi film nel 1968 protagonisti Jack Lemmon e Walter Matthau, Monica Vitti e Rossella Falk, dirette da Franca Valeri, si erano misurate con i personaggi di Fiorenza, qui interpretata da Claudia Cardinale, e Olivia, qui affidata a Ottavia Fusco. C'è una separazione a monte del plot portato in scena da Antonio Mastellone, sulla base delle accurate note di regia lasciate da Pasquale Squitieri : Fiorenza è stata appena abbandonata dal marito e, complici anche un gruppo di amiche (Vera, Silvia e Michi) con cui una sera alla settimana si trova per giocare a poker, fare il punto sull'andamento dei rispettivi menage coniugali e spettegolare del più e del meno nasce l'idea di trovarle ospitalità nella spaziosa e luminosa casa di Olivia, il suggestivo open space disegnato da Bruno Garofalo scena unica dei due atti della durata complessiva di due ore dello spettacolo. La solidarietà al femminile funziona sino ad un certo punto: a mettere i bastoni fra le ruote tra una sessione e l'altra delle vivaci e movimentate adunanze di amiche intervengono le differenze di carattere fra l'ospitante Olivia, pure lei separata (impareggiabili tenore e contenuti delle conversazioni che intrattiene telefonicamente con il coniuge), e l'ospitata Fiorenza. La prima, androgina e tanto energica quanto disordinata, la seconda più pacata (anche se è una minaccia di suicidio ad indurre le amiche a trovarle una sistemazione) ma affetta da una quasi patologica ossessione per l'ordine e la pulizia. La convivenza non è facile: e saranno le scaramucce fra Fiorenza e Olivia, su cui è costruita l'intera seconda parte dello spettacolo compresa la parentesi grottesca dell'invito a pranzo (che mette in fibrillazione Fiorenza tenuta a farsi carico di tutto) di due giovani spagnoli residenti nello stesso palazzo, ad alimentare tensione e ritmo che risultano forse alla fin fine un po' eccessivi. Claudia Cardinale (Fiorenza) gioca efficacemente di rimessa di fronte alla volutamente ingombrante presenza di Ottavia Fusco (Olivia), ritagliandosi, con un comportamento sottotono, un proprio spazio sia nei confronti della pimpante Olivia che delle spesso sopra le righe amiche del cuore interpretate da Patrizia Spinosi, Maria Rosaria Virgili e Angela Russo. Per i vicini di casa spagnoli, ruoli affidati a Lello Giulivo e Nicola D'Ortona, si sconfina talora nel colore fine a se stesso. Gli sviluppi della trama, comunque, consentono a Fiorenza di elaborare il "lutto" seguito alla separazione con un andamento nell'insieme godibile senza scadere nel mestiere, rischio sempre in agguato con il teatro brillante, nel cui ambito va collocata anche la revisione di questo apprezzato testo. "La strana coppia" ha debuttato al Sistina di Roma nella prima metà di novembre e dopo una breve *tournée* l'allestimento verrà ripreso a febbraio quando sarà a Teatro degli Arcimboldi di Milano dall'1 al 18 febbraio, per poi proseguire le repliche al Politeama di Genova dal 22 al 25 febbraio e al Teatro Colosseo di Torino, dall'1 al 4 marzo. Ultime tappe della tournée Bologna al Teatro Celebrazioni, dall'8 all'11 marzo, Firenze al Teatro Verdi, dal 15 al 18 marzo e Napoli, la città di Squitieri, ad aprile.

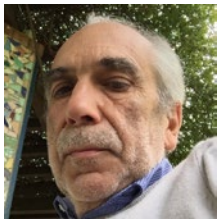
Giuseppe Barbanti

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di dicembre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*


Nicola De Carlo

Incontri con Cecilia Mangini
Mangini: il cinema e la memoria
https://youtu.be/CMvVuDgjBxA
La grande documentarista Cecilia Mangini parla dell'importanza degli archivi cinematografici e del documentario sociale.
Cinema del Reale 2011 Specchia: Cecilia Mangini
https://youtu.be/reoHokNlR9E
Ottava edizione "al femminile" per il Festival del Cinema del Reale di Specchia (Lecce), la rassegna ideata e realizzata da Big Sur con l'Associazione Cinema del reale e OfficinaVisioni e con la direzione artistica del filmaker salentino Paolo Pisanelli. Ospiti due grandi donne del documentario europeo, Agnès Varda e Cecilia Mangini.
A dialogare con Agnès Varda, dal vivo e attraverso le immagini dei suoi film, un'altra grande autrice del documentario europeo, l'italiana Cecilia Mangini, che dopo essere stata celebrata di recente anche a Parigi (nel corso di una retrospettiva promossa proprio da "Cinema del reale") torna nella "sua" Puglia - è nata a Mola di Bari nel 1927 - per offrire al pubblico del festival tre opere tra le più significative della sua carriera: *Maria e i giorni (1959)*, *La canta delle marane (1962)*, ritratto delle borgate romane impreziosito dal commento scritto da Pier Paolo Pasolini; e *La scelta (1970)*, dedicato al tema dell'eutanasia.
Cecilia Mangini su Rockman
https://youtu.be/2IukPhmaoa4
La storica documentarista italiana Cecilia Mangini parla di Rockman durante la riunione di giuria del Visioni Fuori Raccordo Film Festival 2011, in cui Rockman fu premiato come Miglior opera documentaria 2011.
Mostre di Cecilia Mangini
Inaugurazione mostra Cecilia Mangini - Visioni e passioni 31 maggio 2017 - Citto Maselli
https://youtu.be/k1C681mJJKw
Interviste a Cecilia Mangini
L'intervista alla fotografa Cecilia Mangini sui leader politici del momento
https://youtu.be/rhXJ2bhTbSU
L'abbraccio tra la fotografa Cecilia Mangini e Giovanni Floris
https://youtu.be/E_kly3HgAuc
Cecilia Mangini, regista e fotografa, intervistata al termine della proiezione e dell'incontro *In viaggio con Cecilia*
https://youtu.be/JBYCAO4D3hc
Cecilia Mangini, mi ha salvata il Neorealismo
https://youtu.be/Zd13W6MXAhc
Cecilia Mangini, 90 anni, Roma. "Vivo sulla Cassia perché avevo bisogno di una casa grande: ho moltissimi libri che sono moltissime pareti e che sono moltissime stanze". Il volto di Cecilia è come quello delle stanze della sua casa cosparsa di libri: pieno di storie. Da sempre si occupa del documentario, un'attività che, negli anni in cui ha cominciato lei, era fortemente maschile. "Per trovare un marito bisognava tacere, assertire, sorridere, non avere un'opinione e io invece discutevo di tutto". Sposatasi con Lino Del Fra, Cecilia ha sempre coltivato uno sguardo sulla realtà attento e appassionato. "L'amore era passare al setaccio tutto quello che accadeva e condividerlo. Amare è poter recuperare una parte di sè da quell'altro che amiamo". Travolta dai mass media che con l'avvento del Fascismo, avevano convinto anche lei, ancora giovane, a fare il giuramento fascista, sente di essere stata salvata dal Neorealismo e dai film di De Sica e Rossellini, che sono stati capaci di far capire in modo immediato cosa non funzionasse nel Fascismo. [da Repubblica]
Cecilia Mangini al Museo 30 maggio 2017
https://youtu.be/R_gTAy3sclM
Intervista di Paolo Pisanelli. Cecilia viene a trovarci Il giorno prima dell'inaugurazione della mostra a lei dedicata "CECILIA MANGINI - VISIONI E PASSIONI fotografie 1952-1965" (dal 31 maggio al 10 settembre 2017 le fotografie della grande autrice del cinema documentario italiano per la prima volta a Roma, al Museo delle Civiltà - Museo delle Arti e Tradizioni Popolari). Riprese: Emilia De Simoni
Cecilia Mangini - Visioni e Passaioni
Cecilia Mangini | VISIONI E PASSIONI | Mostra fotografica
https://youtu.be/2SqK6sJ8gw4
Cecilia Mangini | VISIONI E PASSIONI | Mostra
https://youtu.be/hgvGX_v4Msc
Cecilia Mangini | VISIONI E PASSIONI | Spot 2 mostra Roma
https://youtu.be/mjGvgguhLHk
Cecilia Mangini | VISIONI E PASSIONI | Rassegna cinematografica
https://youtu.be/lzOUkNlxXJk
Cecilia Mangini | VISIONI E PASSIONI | Cinema
https://youtu.be/fbbv-MeZGCU
Cecilia Mangini | VISIONI E PASSIONI | Spot mostra Roma
https://youtu.be/VPBFqmzSnio
Film di Cecilia Mangini
All'armi siam fascisti
Regia di Lino del Frà. Con Cecilia Mangini, Lino Micciché
https://youtu.be/LVuiycDSpuE
La Canta delle Marane di Cecilia Mangini 1962

https://youtu.be/RO_nA3kKLq8
Interventi di Luciana Castellina
Parma, 25 aprile 2015 - Intervento di Luciana Castellina
https://youtu.be/iEp4Xy8sBow
Luciana Castellina, 1991 - Prima Guerra del Golfo
https://youtu.be/TYusdco3-CI
Messaggio di Luciana Castellina, compagna di Lucio Magri, all'Associazione Luca Coscioni
https://youtu.be/-4YVO_8zDYA
L'Europa ci serve, ma bisogna cambiarla. Intervento di Luciana Castellina
https://youtu.be/Wnz3-yt7vKk
Intervento di Luciana Castellina al congresso fondativo di Sinistra Italiana
https://youtu.be/_UmoC3P3jJ4
Intervento di Luciana Castellina Cosmopolitica 21 febbraio 2016 Roma
https://youtu.be/yZi1ecYV7Wo
Interviste a Luciana Castellina
Luciana Castellina intervistata da Loredana Lipperini presenta SIBERIANA (parte 1) Dalla puntata del 4/12/2012 di "Fahrenheit" (RAI RADIO 3), intervista di Loredana Lipperini a Luciana Castellina. Presentazione del nuovo libro di Luciana Castellina: SIBERIANA
https://youtu.be/26e7EHlgirw
Luciana Castellina: le sfide che la sinistra deve comprendere
https://youtu.be/fqYiy9dspUo
Sartre et le Mai (Francesco Valentini - Luciana Castellina). https://youtu.be/oKZtEE6AnSQ
Vidéo par Maria Teresa de Vito - traduzione di Francesco Fanelli musica Federico Laterza Il documentario è stato realizzato nel 1998. Il filosofo Francesco Valentini e la giornalista, deputata nazionale Luciana Castellina analizzano il pensiero di Sartre alla luce degli avvenimenti del maggio 1968. Sartre teorizza l'impegno politico degli intellettuali e in questo senso il '68 gli appare come la manifestazione concreta, l'occasione storica per l'avverarsi dell'incontro tra gli intellettuali e le masse.

Tv e cinema linguaggi a confronto fra inganno e metafora

"La società sviluppa continuamente, a partire dal sistema primario, che il linguaggio umano le fornisce, dei sistemi secondi di senso, e questa elaborazione, talora palese, talora dissimulata, razionalizzata, è molto vicina a una autentica antropologia storica. Essendo anch'essa un sistema, la connotazione comprende dei significanti, dei significati e il processo che unisce gli uni agli altri (significazione). [...] Questi significati comunicano strettamente con la cultura, il sapere, la storia, ed è attraverso di essi, se così si può dire, che il mondo penetra il sistema. [...] Oggetti, immagini, comportamenti, possono in effetti significare e significano ampiamente, ma mai in modo autonomo; ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio. [...] La sostanza visiva, per esempio, conferma le sue significazioni facendosi accompagnare da un messaggio linguistico (come avviene per il cinema, la pubblicità, i fumetti ecc.), cosicché almeno una parte del messaggio iconico si trova in rapporto strutturale di ridondanza e di ricambio con il sistema della lingua." [...]

Lucia Bruni

Così ci introduce al vasto universo dei linguaggi, il saggista e semiologo francese Roland Barthes, nella sua opera *Elementi di semiologia* (1965). Barthes chiama "ancoraggio" il meccanismo per il quale il senso di una immagine viene chiarito e specificato da un testo verbale (didascalia, titolo, articolo, ecc.). E' come se il testo verbale "ancorasse" il senso vago e molteplice delle immagini a una o poche delle interpretazioni possibili. In breve, il mondo dei significati non è altro che il mondo del linguaggio per Barthes. Ecco che cinema e TV ci raggiungono proprio attraverso messaggi fatti di segni, significanti (ossia la "faccia esterna" del segno, l'elemento formale, il rimando acustico o visivo di *saussuriana* memoria) significati, parole e immagini. Ma se il cinema passa comunque attraverso il filtro della metafora (sappiamo che quella trama, sebbene in certi casi storicamente autentica, è inventata), la TV ci colpisce con l'inganno del "reale quotidiano", entrando nelle case e vantando spesso verità inesistenti. "Una società fa circolare in modo altamente persuasivo i segni più apparentemente innocui", scriveva Umberto Eco nel suo *La struttura assente* (1968), e cosa c'è di più persuasivo e suadente (in apparenza innocuo?) del messaggio pubblicitario, spesso mendace, da cui ormai con la TV non sappiamo più come difenderci? Senza contare le tante facce ormai invecchiate e patetiche delle "chiacchiere infinite" che ripetono sempre le stesse cose e che sembra impossibile mandare in pensione (Vespa, Fede, la Venier, Jerry Scotti, per citarne alcuni, ma l'elenco purtroppo sarebbe lungo), accanto ai gesti irriverenti e inaccettabili di soggetti come la Santachè, o ancora quel magma di idiozie come il "Grande fratello" o "Uomini e donne", oppure gli sciocchi giochini a premi di Rai 1 che vengono propinati con l'illusione di diventare milionari. Questi, purtroppo, per comunicare, usano il linguaggio di tutti i giorni, talora storpiato per ignoranza (e maggiormente gradito, ché non richiede impegno) quindi non stimolano la crescita culturale ma contribuiscono ad avvilire buon gusto e buon senso. Che dire -un esempio per tutti - di quel longevo micidiale, patetico "Forum", condotto da Rita dalla Chiesa e ora da Barbara Palombelli, che per anni ha riempito di indignitosi litigi (veri o inventati?) il piccolo schermo, mettendo alla berlina taluni affari di famiglia? La conduttrice purtroppo, grazie al linguaggio dei media, minaccia di ritornare con un programma (Tvblog) ancora più mefitico e disastrosamente dannoso per l'"igiene mentale" di un paese che si rispetti. La TV ci ha abituati giorno dopo giorno, con l'uso di linguaggi impoveriti (sorta di metalinguaggio, ovvero convenzionale) a consumare "pasti culturali" premasticati, pronti per essere ingoiati, senza fatica alcuna. Il cinema, al contrario, attraverso la metafora, riesce quasi sempre a spezzare questo "gioco nefando" allargando i confini e invitandoci a pensare. Una ventina di anni fa circa, uscì un simpatico corposo volumetto del giornalista e critico cinematografico Enrico Giacovelli (*Segua quella macchina*, Gremese Editore, 1995) che riuniva alcune fra le parole, frasi, battute più celebri di taluni film; migliaia di frammenti di emozioni, di piccole e grandi verità, spesso contraddittorie fra loro, come la vita, del resto; un utile "breviario" per chi abbia interesse a entrare nei film andando oltre la trama o altre attrattive, vale a dire, ascoltare taluni messaggi che il linguaggio del cinema ci porge proprio per attuare quella "crescita" a cui sopra accennavo. Perché spinge a riflettere. Vi troviamo di tutto, dalle frasi più leggere, spiritose, paradossali, alle più impegnate. Qualche esempio. *"Non è giusto! Quando un uomo invecchia gli vengono sul viso solo segni espressivi che lo rendono più interessante; noi ci riempiamo di rughe."* (*Donne senza trucco* del 1992 diretto da Katja von Garnier); oppure: *"Per fare l'amore le donne cercano una ragione, agli uomini basta un letto."* (*Scappo dalla città*, del 1991 di Ron Underwood); o ancora: *"E' strano il matrimonio. E' come il militare: tutti lo schifano, ma non immagini quanti si riarruolano."* (*Non per soldi ma per denaro* del 1966 diretto da Billy Wilder). E dal recente film *Youth* (2015) di Sorrentino, un bellissimo messaggio dall'anziano al giovane, stavolta profondo: *"Vedi quella montagna? Sembra vicinissima per il giovane: quello è il futuro. Vedi quella montagna? Sembra lontanissima: per il vecchio quello è il passato."* Oppure quello di stampo religioso-filosofico tratto dal film di Nigel Cole *L'erba di Grace* (2000): *"Il Signore mi dia la forza di accettare i problemi che non so risolvere e l'aiuto per quelli che posso risolvere."* E mi piace ancora citare le parole di due dei protagonisti di *Last Action Hero* ("L'ultimo grande eroe") del 1993 diretto da John McTiernan, per il forte significato metaforico che contiene:

"Questo per me è un momento straordinario, Mister Slater: non avevo mai incontrato un personaggio irreale prima d'ora. Quanto dev'essere originale ed eccitante, per lei, tutto questo!"

"Ho appena scoperto di appartenere all'immaginario. Come si sentirebbe lei se scoprisse che qualcuno l'ha inventata? Il suo lavoro, il suo matrimonio, i suoi figli... Ma sì, spingiamo suo figlio giù dal tetto...Avrai degli incubi per tutto il resto della tua vita, ma sei irreale, quindi a chi importerà?[...] Be', non trovo così eccitante scoprire che tutta la mia vita è stata un maledetto film."

Vorrei chiudere con l'arcinota dichiarazione del boss mafioso al Capitano dei Carabinieri ne *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani che riconferma l'abile e sottile penna di Sciascia dal cui libro è tratto il film.

"Io divido l'umanità in cinque categorie: ci sono gli uomini veri, i mezzi uomini, gli ominicchi, poi – mi scusi – i ruffiani e in ultimo, come se non ci fossero, i quacquaracquà. Sono pochissimo gli uomini, i mezzi uomini pochi, già molti di più gli ominicchi –sono come bambini, che si credono grandi - . Quanto ai ruffiani, stanno diventando un vero esercito. E infine, i quacquaracquà: il branco di oche."

Il cinema, dunque, visto come valido contributo alla comunicazione e al dialogo, un veicolo di stimoli per arricchire la personalità di ognuno di noi.

Lucia Bruni

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XII)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

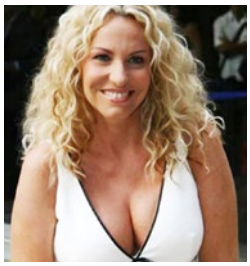
Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. Il concetto tiene. La profezia si è avverata)

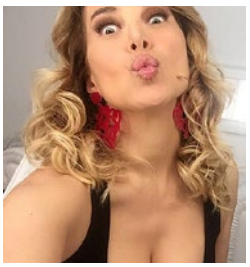
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

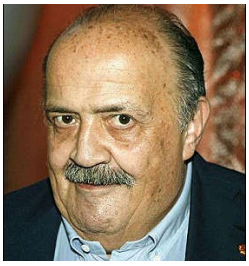
Fabrizio Frizzi

Bruno Vespa

Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

Vittorio Sgarbi

Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Marina Ripa di Meana

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

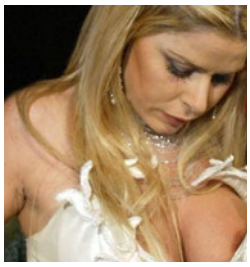
Federica Panicucci

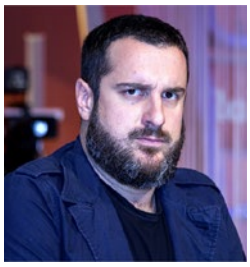
Patrizia De Blank & f.

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Diari di Cineclub è contro il gioco d'azzardo

Lettera aperta a Claudio Amendola

Caro Claudio,
sei un bravo attore e pure un bravo regista. Di recente però ti abbiamo visto spesso fare anche l'opinionista televisivo in brutte trasmissioni, come ad esempio il Grande Fratello. In un altro spot pubblicitario sei apparso quale rassicurante comandante della Guardia Costiera. Da un po' di tempo ti vediamo ancora nel piccolo schermo a dire in modo ammiccante: "Io sono membro del più grande gruppo di scommesse sportive online al mondo". Sebbene, subito dopo, una voce fuori campo a sfumare avverta te e il pubblico che "Il gioco è vietato ai minori e provoca dipendenza". Nel nostro Bel Paese è vietato pubblicizzare armi, pornografia, sigarette, droga, superalcolici e tutto ciò che c'è di pericoloso e può nuocere alla vita e alla salute dell'uomo. La pubblicità delle scommesse è invece libera e la fanno fare a personaggi popolari, a calciatori importanti e attori seri e bravi come te. Questi spot contribuiscono a fare migliaia di vittime di una malattia che si chiama ludopatia.
'A Claudio, stai a sbaglià! Ci sono oggi tanti giovani e non, disarmati di fronte a questi e a tanti altri messaggi nefasti del sistema di comunicazione di massa e del mercato. Persone come te hanno una grande responsabilità sul piano formativo. Pensaci e fai un gesto normale e naturale. Recupera credibilità e fatti paladino di un altro messaggio che dica che le scommesse sono come la droga e l'alcool. Sarebbe questo un atto di ripensamento che darebbe valore al tuo essere di artista e di uomo.

Diari di Cineclub

Lettera aperta pubblicata sulle piattaforme social di ***Diari di Cineclub*** *il 27 dicembre 2017 e inviata anche all'interessato*

Diari di Cineclub frequenta solo locali NO SLOT

Solo la coscienza dei cittadini può sconfiggere le lobby della ludopatia e gioco d'azzardo.

L'azzardopatia cresce senza controllo.

Cominciamo almeno a indignarci.

Iniziamo ad apprezzare i locali NO SLOT.

Un altro modo per amare le nostre città e i nostri quartieri.

Sostenere questa iniziativa sarebbe una vittoria culturale.

Romano Widmar, il cinefilo gentiluomo

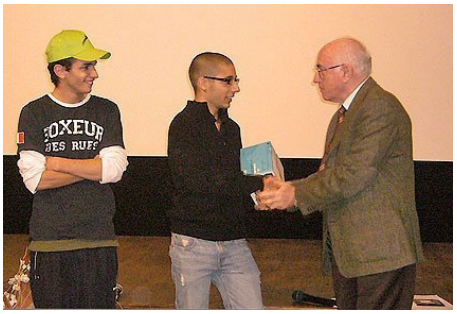
Pio Bruno

Se n'è andato Romano Widmar, presidente del Cineclub FEDIC Cagliari che ha diretto dalla metà del 1995 sino agli inizi del 2011 quando, per motivi di salute, ha dovuto cedere il testimone. Ha continuato per un paio d'anni a frequentare le serate del cineclub cagliaritano, poi non ce l'ha più fatta. Classe 1930, di origini triestine, nel dopoguerra si stabilisce un Sardegna assieme ai genitori: il padre Aldo sarà tra i primi soci del Cineclub FEDIC di Sassari, assieme a Nando Scanu, Pinuccio Fara, Antonio Vodret. A Cagliari, Romano farà carriera come funzionario dell'INPS, ma la passione per il cinema trasmessagli dal padre affiora prepotente: suo è un prezioso filmato in 16 mm che documenta la scoperta di alcuni reperti archeologici sotto il palazzo dell'INPS di viale Regina Margherita. Sarà però l'impegno nel sociale il tratto che dominerà la personalità del quarantenne Romano che negli anni '70 condurrà il Comitato del quartiere Fonsarda, un agglomerato urbano sorto disordinatamente all'inizio degli anni '60 nella (allora) periferia cagliaritana, simbolo di quella politica edilizia post-bellica tutta volta al profitto che non teneva in conto delle legittime esigenze sociali e culturali degli abitanti. Fanno parte della storia della città le occupazioni di alcuni palazzi storici dismessi che il Comitato di Quartiere organizzò affinché fossero creati degli spazi nei quali svolgere autonomamente attività ricreative, teatro e cinema, volte alla crescita dell'identità del quartiere, così come le battaglie per impedire che alcuni spazi verdi venissero cancellati dal cemento. Alcune di queste manifestazioni (come la rappresentazione teatrale "Su Connottu" della compagnia "Teatro di Sardegna" rappresentata nello spazio oggi occupato dal T-Hotel) sono state da lui fissate su pellicola, in super-8, e attendono di essere proiettate affinché questo aspetto del suo impegno documentaristico venga divulgato. Verso la metà degli anni '90 entra in contatto con i soci del cineclub FEDIC Cagliari, nato nel 1953 dall'incontro di alcuni cine-amatori ma da diversi anni in crisi in parte a causa della comparsa del video elettronico sul mercato "home" (VHS e similari), che rappresentarono un'autentica rivoluzione per il cinema amatoriale; assieme a Elio del Piano, Piero Pintor, Vittorio Carcò, Francalisa Iannucci, Giovanni Malagoli, Ninnino Mascia e Peppetto Pilleri, trait d'union con la Cineteca Sarda, fa ripartire il cineclub per una nuova entusiasmante stagione che vede sorgere e crescere nuovi autori locali. Viene così eletto presidente di questa piccola realtà culturale che condurrà sino alla prima decade del nuovo millennio e alla quale fornirà un'impronta che tutt'ora rappresenta l'ossatura attorno alla quale si strutturano le attuali attività del cineclub. Mi preme qui sottolineare che io stesso nasco come cineautore proprio nel momento in cui, parlo del 1995, incontro Romano al Cineclub il quale, raccogliendo l'invito della Consulta Regionale dei Cineclub sardi guidata da Nando Scanu, annunciò il progetto rivolto agli allora cosiddetti "videomakers" di un concorso di corti dal titolo "La Sardegna verso il Duemila". Questo fermento da lui raccolto e riproposto ai nuovi soci del cineclub, fu l'humus sul quale io ebbi l'occasione di crescere culturalmente e la linfa cui attinse il mio amore per questo genere di cinema libero e indipendente. E dei suoi consigli, complimenti o critiche, faccio tutt'ora tesoro. Vorrei perciò concludere soffermandomi sullo stile di quest'uomo, la sua capacità di gestire in modo signorile ma efficace le discussioni tra i soci del cineclub, la volontà di innovare introducendo novità internazionali nelle serate di proiezioni che organizzava così come l'accorpamento del materiale culturale proposto per tematiche affini; sono gli elementi che rappresentano la sua cifra stilistica, punto di riferimento cui attenersi per elaborare nuovi eventi culturali che il sottoscritto, subentrato a Romano Widmar nella gestione del cineclub, cercherà di sviluppare, amplificare, rielaborare, e spingere al massimo, le sue intuizioni essendo ancora oggi più che mai valide.

28 dicembre 2017

Pio Bruno
Presidente del Cineclub FEDIC Cagliari

Uno dei due fotogrammi tratti da un servizio del 2010 di una tv locale realizzato in occasione della presentazione di un libro del socio Franco Melis su storie del quartiere FONSARDA effettuata da Romano Widmar al T-Hotel di Cagliari



Romano Widmar consegna al giovane Maurizio Loi il premio del concorso "3 minuti di celebrità" per il suo "Casteddu City" 2008 (foto da "Cinemecum")

Romano Widmar consegna a un giovane il premio del concorso "3 minuti di celebrità" nel 2009 a Cagliari

Romano Widmar con Nelly Medagliani nel 2009 concorso "Cagliari in 3 minuti" (foto da "Cinemecum")

Romano Widmar (a dx nellla foto) seduto accanto a Piero Pintor (scomparso anch'egli quest'anno a marzo). Si tratta di una delle ultime partecipazioni di Romano al Cineclub risalente al 26 novembre 2012 (foto di Pio Bruno)

Lew Ayres, un pacifista a Hollywood

Una grande star del cinema americano che non ha mai rinunciato ai suoi principi morali

Pierfranco Bianchetti

"Lei crede che sia ancora bello e onorevole morire per la patria?" dice il soldato Paolo Bäumer reduce dal fronte al suo ex insegnante di liceo Kantores, che sta infondendo nei suoi allievi l'esaltazione della guerra e l'odio verso il nemico. Bäumer ha il volto bello e fiero dell'attore Lew Ayres, protagonista di All' Ovest niente di nuovo, 1930, la fortunatissima pellicola di Lewis Milestone tratta dal romanzo di Erich Maria Remarque, un inno pacifista passato alla storia del cinema per la sua emozionante potenza visiva. Lew Ayres (vero nome Lew Ayer) nasce il 28 dicembre 1908 a Minneapolis nel Minnesota e dopo aver studiato medicina in Arizona è attratto dalla musica. Impara a suonare il piano, il banjo e la chitarra. Nel 1928 è notato da un talent scout in un night club di Los Angeles e scritturato per il cinema prima in piccole parti e poi nel 1929 in *Il bacio*, l'ultimo film muto di Greta Garbo, dove recita nella parte del suo amante. L'anno dopo grazie al film di Milestone diventa una vera e propria star. Elegante, rispettabile, distinto, Lew inizia però una carriera non sempre facile confinato in ruoli da ragazzino come in *Montagne russe* del 1933 e la sua ascesa divistica è costellata di personaggi spesso improbabili che gli vengono offerti. I suoi compensi settimanali di attore calano da 1.750 dollari del '32 a meno della metà cinque anni dopo, benché Ayres passi dalla Warner, alla Fox, alla Columbia, alla Republic e ancora alla Paramount e alla Metro Goldwyn Mayer. Nel '37 però arriva la sua grande occasione, quella del fratello alcolizzato di Katharine Hepburn in *Incantesimo* di George Cukor. Una grande interpretazione la sua che sfortunatamente non modifica la popolarità presso il grande pubblico. Nel '38 finalmente le cose vanno meglio per lui. È scritturato per la serie *Il giovane dottor Kildare*, quindici film girati al fianco di Lionel Barrymore nei panni di un medico serio e idealista; un personaggio destinato a diventare una sorta di "santo patrono degli ipocondriaci". Il successo è strepitoso, ma con l'entrata in guerra dell'America il "veterano del fronte occidentale" a sorpresa si dichiara obiettore di coscienza preferendo svolgere il servizio civile come boscaiolo in un campo di lavoro piuttosto che vestire la divisa. Apriti cielo! Lo choc per la sua presa di posizione è grande. I gestori delle sale pretendono dalla Metro Goldwyn Mayer la sua messa al bando, anche se Lew si arruola nel Medical Corps impegnato nel Pacifico e in Nuova Guinea e poi come assistente al fianco di un cappellano militare. Il pacifismo e l'obiezione di coscienza a quell'epoca non sono contemplati nella Mecca del Cinema e il produttore Louis B. Mayer furibondo gli comunica il suo licenziamento e la fine della sua carriera sul set. Dopo tre anni e mezzo di servizio militare come paramedico e aiuto cappellano, Lew Ayres decide, nauseato dal mondo del cinema, di cambiare mestiere, ma nel '46 cambia idea dopo aver capito quanto importante sia il ruolo del cinema nella società. Accetta quindi di tornare davanti alla cinepresa in *Lo specchio oscuro* al fianco di Olivia De Havilland e due anni dopo è protagonista

"All'ovest niente di nuovo" - All Quiet on the Western Front (1930) con Lew Ayres di Lewis Milestone

con Jane Wyman di Johnny Belinda diretto da Jean Negulesco, una parte che gli fa guadagnare una nomination all'Oscar. Dopo una serie di interpretazioni come caratterista sco-

Lana Turner e Lew Ayres in "These Glamour Girls" Museum of Modern Art Stills Archives. N.Y.

pre di essere attratto dalla storia delle religioni. Così si dedica con passione alla realizzazione di documentari sull'argomento. Nel '55 firma *Altari dell'est*, un'opera molto importante tratta da un suo libro e girata in cinque parti (ancora oggi proiettata nelle università e nelle istituzioni religiose) cui farà seguito nel 1976 *Altari nel mondo* della durata di 155 minuti. Negli anni Cinquanta gli viene nuovamente offerto di vestire i panni del dottor Kildare in una serie tv, ma rifiuta perché la produzione è sponsorizzata da una compagnia produttrice di sigarette. Una presa di posizione coerente con il suo stile di vita, di amante della natura (la sua abitazione a Los Angeles circondata da prati, boschi e fiori è piena di cartelli con la scritta "No Smoking") e di feroce oppositore del tabacco. Fiero e combattivo si conferma ancora un professionista pronto a mettere in discussione il suo futuro

"Johnny Belinda" (1948) di Jean Negulesco con Jane Wyman e Lew Ayres.

"No Escape" (1953) di Charles Bennett con Lew Ayres, e Marjorie Steele

pur di non rinunciare ai suoi principi morali. Sposato tre volte, la prima con l'attrice Lola Lane dal 1931 al 1933 e poi dal 1934 al 1941 con la grande Ginger Rogers, nel 1964 si unisce in matrimonio con Diane Hall da cui avrà un figlio all'età di sessantuno anni. Continua a lavorare poi in televisione partecipando come caratterista in due tre film l'anno. In Italia apparirà in un episodio della serie tv Don Camillo con Terence Hill. Il cinema gli riserva qualche chance con *Tempesta su Washington* del 1962 di Otto Preminger e nel 1978 con *La maledizione di Damien* di Don Taylor, dove è destinato nella finzione a una spettacolare morte sotto il ghiaccio. Lew Ayres, "il pacifista di Hollywood" che ci ha lasciato il 31 dicembre 1996 a Los Angeles all'età di ottantotto anni, è stato certamente una grande star del cinema americano da non dimenticare e soprattutto un uomo di principi da ammirare.

Pierfranco Bianchetti

Nasce a Milano nel 1946. Giornalista pubblicista e socio del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani è laureato in Sociologia presso l'Università di Trento. Ex funzionario comunale, è stato responsabile per sedici anni dell'Ufficio Cinema del Settore Spettacolo del Comune di Milano e ha diretto nello stesso periodo l'attività del Cinema De Amicis, locale d'essai a conduzione civica fino alla sua chiusura nel dicembre 2001. Ha organizzato varie retrospettive sul cinema italiano in alcune città europee gemellate con Milano (San Pietroburgo, Bucarest, ecc.). Collaboratore di varie manifestazioni filmiche (Panoramica – I Film di Venezia a Milano; Locarno a Milano; Il Festival del Cinema Africano; Sguardi altrove; ecc.) è stato "cronista cinematografico" per molti anni delle pagine degli spettacoli milanesi- lombarde de l'Unità e de Il Giorno. Ha scritto per il Dizionario Farinotti; Spettacoli a Milano; Artecultura; Top Video; Film Tv; Diario. Attualmente collabora a Cinecritica.

Omaggio

Audrey Hepburn

Oltre alla bellezza e alla bravura, va ricordato il suo impegno nel sociale sin dai suoi primissimi anni di attività: a partire dagli spettacoli contro il nazismo, passando per le battaglie del femminismo, fino ad arrivare alla voglia di debellare la fame del mondo in qualità di ambasciatrice dell'Unicef. "Il termine Terzo Mondo non mi piace perché siamo tutti parte di un mondo solo. Voglio che la gente sappia che la maggior parte degli esseri umani sta soffrendo». Lo stesso anno della sua morte, il figlio Sean fondò l'Audrey Hepburn Children's Fund per favorire la scolarizzazione nei Paesi africani.

Se gli uomini fossero belli ed intelligenti, si chiamerebbero donne.
Audrey Hepburn

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.sardegnaeventi24.it
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.cortisenzafrontiere.com
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com

ISSN 2431-6733